المنظمة العربية للترجمة

ماكس فيبر

الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى

ترجمة

حسن صقر

أعمال ماكس فيبر (٢)

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الأسس العقلانية

والسوسيولوجية للموسيقى

لجنة العلوم الإنسانية والاجتماعية

سعود المولى (منسقاً)
صالح أبو إصبع
رجاء مكي
هدى مقنص

المنظمة العربية للترجمة

ماكس فيبر

الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى

ترجمة

حسن صقر

مراجعة

فضل الله العميري

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة

فيبر، ماكس

الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى/ ماكس فيبر؛ ترجمة حسن صقر؛ مراجعة فضل الله العميري.

636 ص. - (علوم إنسانية واجتماعية)

بيبليوغرافيا: 611 - 625.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-614-434-019-6

1. الاجتماع - علم. 2. الموسيقى. أ. العنوان. ب. صقر، حسن (مترجم). ج. العميري، فضل الله (مراجع). د. السلسلة.

781

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Weber, Max

Zur Musiksoziologie: Nachlaß 1921

© Mohr Siebeck GmbH & Co. KG Tübingen, 2004.

© جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:



المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113

الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان

هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)

e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113

الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان

تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)

برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)

e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تموز (يوليو) 2013

المحتويات

مقدّمة المُترجم

ماكس فيبر بين السوسيولوجيا والموسيقى

لا شكّ في أن هذا العمل الذي نقدّم ترجمته إلى القراء يحمل في طياته شيئاً من المفارقة التي تثير الاستغراب، ومؤدّاها أن كتاباً يعالج فنَّ الموسيقى يخرج من بين يدي عالم اجتماع من مقام ماكس فيبر. صحيح أنَّ العنوان الذي وضِع كتسوية بعد وفاة المؤلف وتبدّل أكثر من مرة يوحي بأن الموسيقى تعالَج من خارجها أي كموضوع سوسيولوجي، لكن عندما ندخل إلى عالم الكتاب سنجد أن فيبر يخوض في عِلم الهارموني بكل تعقيداته ويتتبع مساره التاريخي وارتباطه بعلمي الفيزياء والرياضيات، وهو لا يدرس الموسيقى الهارمونية وإشكالاتها في الغرب فقط، وإنما يتطرق إلى موسيقى الشعوب في معظم أنحاء العالم بفكر شمولي وبمقدرة ذات خبرةٍ عالية في ارتباط الموسيقى بالسويّة الحضارية لشعب من الشعوب وبالتالي فهو دقيق في معرفته وإنساني في نظرته.

ولكي نزيل الاستغراب الذي قد يعترينا إزاء هذه المفارقة التي تحدثنا عنها، يمكن أن نسوق القضايا التالية:

1 ـ ماكس فيبر هو أكثر من عالم اجتماع. وقد مكّنه فكره

الموسوعي إضافة إلى نظرته الثاقبة من إزالة الحدود بين شتى مجالات النشاط الفكري. ولو تتبعنا دراسته الجامعية لوجدنا أنه درس الحقوق، والاقتصاد السياسي، والفلسفة والتاريخ. وقد أبدى اهتماماً خاصاً بالتاريخ القديم، لكنه حصل على درجة الدكتوراه من جامعة برلين في مادة الحقوق. وهذا معناه أنه لم يدرس الموسيقى كاختصاص، غير أنه مارسها بوصفها هواية العمر. ونحن سنجد في صلب هذه الدراسة أنه يعوّل في مجال تطور الموسيقى على الهواية أكثر مما يعوّل على الاحتراف، ولا سيّما لدى أبناء الطبقة البورجوازية، الذين مارسوا الموسيقى وأبدعوا فيها دونما حاجة إلى الكسب.

2 ـ لعبت الموسيقى دوراً كبيراً في التاريخ الروحي للشعب الألماني، حتى إنها ارتبطت لديهم بالوجدان الجمعي وبالمصير، أو كانت عزاءً بالنسبة إلى ما أطلق عليه كارل ماركس (Karl Marx) "البؤس الألماني" (die Deutsche Misere). وهذا ما لا نجده لدى أيّ من الشعوب الأوروبية المجاورة وهنالك دلائل كثيرة على هذا الارتباط النسبي بين ما هو موسيقيّ وما هو ألماني؛ منها أنّ التطورات الأساسية في الموسيقى بما في ذلك التقنية وصناعة الآلات وحسن استخدامها حصلت على الأرض الألمانية، ومنها كثرة الموسيقيين الكبار والإعجاب الذي يحظون به، لا في ألمانيا فحسب، بل لدى الشعوب الأوروبية كافة وحتى في العالم.

بطبيعة الحال لا نستطيع تفسير الظاهرة بأن نقول بأنّ شعباً لديه استعداد أكثر من شعب آخر، لذلك تقتضي العودة إلى التاريخ. ونحن بإمكاننا أن نميّز ثلاث محطات كُبرى في التاريخ الألماني ألقت بظلالها على مصير هذا الشعب وطبعت بطابعها كثيراً من الأحداث التي تلتها وهي: الإصلاح الديني، الذي ابتدأ في عام 1517 بنشر

أطروحات مارتن لوثر (Martin Luther) الخمس والتسعين على باب كنيسة مدينة فورنس في شمال ألمانيا، والإصلاح هو الذي أعطى للأمة الألمانية شخصيّتها وجعل لغتها في متناول الناس بعد ترجمة **الكتاب المقدّس** إلى اللغة الألمانية، ثمّ حرب الفلاحين عام 1525 التي انتهت نهايةً مأسوية وتركت آثاراً طويلة الأمد، وأخيراً حرب الثلاثين عاماً بين البروتستانت والكاثوليك بين عامي 1618–1648 وقد أسفرت عن مقتل ثلث السكان وتصحّر البلاد وانقسام ألمانيا بعد صلح وستفاليا إلى شمال بروتستانتي وجنوب كاثوليكي.

كان من نتيجة هذه المحطات الثلاث ولا سيّما حرب الفلاحين أن ترسّخ نظاماً سياسياً واجتماعياً وحتى ثقافياً فريداً من نوعه استمر قروناً طويلة يتمثل في تعزيز سلطة الأمراء المتحالفين في ما بينهم لمنع ظهور أي حالة تمرّد وصارت كل إمارة بمثابة دويلة صغيرة تعيش بحاشيتها وموظفيها على الفخامة المصطنعة وعلى الترف وتعتمد في مواردها على أعمال السخرة التي يقوم بها الفلاحون لصالح الأمير. ولقد كان من مستلزمات شخصية الإمارة أن تحتوي على فرقة موسيقية صغيرة وعلى عازفين يعملون بمثابة موظفين في البلاط. فلا عجب أن نشأت حالة من التنافس الإيجابي بين الإمارات حول اقتناء أفضل الفرق واستحضار أفضل العازفين مما جعل الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر بنية الإمارة وهيبتها. نتيجة ذلك ازدهر هذا الفن الذي لَقي رعايةً خاصة، وكان أنْ تطور نوع من الموسيقى لا يزال معروفاً حتى الآن وهو موسيقى الحجرة (Kammer Musik)، حيث تعزف آلات وترية قليلة؛ في الغالب أربع ضمن حيّز صغير. ولا داعي لأن نذكر أن والدَي كُلٍّ من موتسارت (Mozart) وبيتهوفن (Beethoven) كانا عازفَين في بلاطَي سالزبورغ وبون. وفي حين خضع موتسارت لاستغلال والده بدفعه إلى التنقّل بين المدن

الأوروبية ضمن ظروف مناخية قاسية لعرض موهبته الموسيقية في قصور الأمراء توخياً للكسب، هرب بيتهوفن من جور والده وسُكره فعاش متنقلاً بين ضواحي فيينا، حيث تفتحت عبقريته ضمن شروط شخصية وصحية بائسة. وكان الموسيقي الكبير جوزيف هايدن (Joseph Hayden) قد عاش وأبدع في كنف الأسرة الإقطاعية النمسوية أوستر هازي. وهنالك أمثلة كثيرة على هذا الاحتضان الذي كان شرطاً للإبداع الموسيقي، من دون أن ينسينا ذلك أن بعض الموسيقيين الكبار ماتوا في سنٍّ مبكرة بسبب الفقر والمرض. وفي جميع الأحوال تحوّل هذا التراكم الكمي إلى كيفٍ وسار قُدماً في طريق التطور كي يعبّر بأشكال شتى عن الروح الظامئة إلى الحرية فلا تجدها إلا في الإبداع بمختلف مظاهره. وقد تجلّى هذا الظمأ إلى الحرية المنشودة بأفضل حالاته في الحركة الرومانتيكية، التي طبعت العصر بطابعها وشملت الشعر والمسرح والموسيقى وعبّرت عن كل ما يعتمل في ضمير الفرد من توقٍ إلى الانعتاق من أسر القيود الاجتماعية. وقد ظهر ذلك بأبدع صوره في شعر نوفاليس (Novalis) وفي تراجيديا **فاوست** للشاعر غوته (Goethe) وفي السمفونية الخامسة لبيتهوفن. إنها إبداعات متضامنة تدور حول موضوع واحد هو صرخة الوجدان المعذّب في وجه القوى المهيمنة.

وإذا قبلنا بمبدأ جدلية الخير والشر فلا بدّ من الاعتراف بأن البعض من هذه الإمارات حلَّ محل الدولة المركزية الغائبة ومارس دوره الإيجابي في رعاية كل ما يتصل بالفن والأدب. وفايمار التي جمعت في ما جمعت الكلاسيكية الألمانية ممثلة بغوته وشيلر (Shiller) خير دليل على هذه الرعاية. وقد بلغ من قوة حضور فايمار في الوجدان الألماني بوصفها رمزاً لقيم عصر الأنوار أن سميت الجمهورية التي نشأت بعد انهيار الإمبراطورية بنهاية الحرب العالمية

الأولى والتي قضى عليها هتلر (Hitler) في عام 1934 "جمهورية فايمار" تيمناً بالدور الرائد الذي لعبته هذه الإمارة الصغيرة وتفاؤلاً بوجود أمة يقيم بنيانَها الفكر وتشد أواصرَها الثقافة.

ولو ذكرنا عدداً قليلاً من المدن الصغيرة في ألمانيا، والتي لا تظهر على المصوّر إلا بصعوبة من أمثال: يينا في الجنوب الشرقي وكونغسبرغ على بحر البلطيق ومن ثم ماربورغ في الوسط الغربي لاستطعنا أن نحدد مواطن نشوء المذاهب الفلسفية الكبرى، التي امتد تأثيرها إلى مناطق كثيرة من العالم، بمعنى أن الفلسفة الألمانية ريفية، وهذه ظاهرة تستحق الاهتمام. وقد لا تجد تفسيرها إلا في تفكُّك السياسة الطويل الأمد الذي جعل الأطراف في مجال الفكر والإبداع أكثر أهمية من المراكز.

على أن الموسيقى بما هي أكثر الفنون شفافية وتحرراً من المادة وأقربها إلى المشاعر الإنسانية لم توضع دائماً في مكانها الصحيح. بل كثيراً ما أسيء استخدامها لخدمة قوى شريرة، مثال على ذلك الجيوش النازية التي كانت تحشد استعداداً للحرب تحت وقع موسيقى فاغنر. وليس فاغنر مسؤولاً عن هذا الإسفاف بأي حال من الأحوال، فهو موسيقي عظيم، وكان فكره منصباً أثناء كتابة أعماله الأوبرالية على إيقاظ حضارة من سباتها ولم يكن معنيا بإثارة البغضاء بين الشعوب. على أن هذا الكلام لا يعفي الموسيقى بعامة من مسؤولية استحواذها على طاقة شيطانية تطلقها بين الحين والآخر فتدمر الهيكل على رؤوس حراسه. وهذا ليس رأيي، وإنما هو رأي الكاتب الألماني توماس مان (Thomas Mann) الذي أفرد لمعالجة هذا الموضوع رواية شهيرة هي **دكتور فاوستوس**.

والسؤال الآن هو ماذا تخاطب الموسيقى؟ هل تخاطب المشاعر أم العقل؟ وهذا يقودنا إلى مسألة أكثر تعقيداً، وهي تعوُّد الأذن

وملكة التلقّي. فمنذ أيام اليونان ساد اتجاهان في كيفية استقبال وتقييم عمل موسيقي ما؛ وهما الاتجاه الحسي وقد مثله أرسطوكسينوس (Aristoxenos) تلميذ أرسطو، ثمَّ الاتجاه الرياضي الذي دافع عنه فيثاغورس وأتباعه من بعده. أما فيبر فيرى أن تعوُّد الأذن الغربية على سماع الموسيقى الهارمونية أفقدها القدرة على الاستمتاع بعذوبة ورهافة ما أبدعته الشعوب الأخرى من فنون الموسيقى.

على أن الموسيقى الهارمونية الجادة بقوالبها المعروفة من السوناتا إلى الكونشرتو إلى السمفونية فالأوبرا بالرغم من التقدم التقني الكبير وظهور أنواع جديدة من هذا الفن العريق كالموسيقى اللامقامية وموسيقى الجاز وغيرها كثير، تراجعت في هذا العصر لصالح موسيقى الاستهلاك والإثارة، والأسباب كثيرة نذكر منها اثنين فقط:

أ. هيمنة العصر الاستهلاكي ومن خلفه النظام الرأسمالي الذي حوّل الفرد إلى كائن مستهلك وخلق مشهديات لا حصر لها وإعلانات ميديا وسخّر الموسيقى لمقاصد ترويجية بحتة وبالتالي حولها إلى سلعة.

ب. صخب المدن الكبرى وقد قابله صخب الموسيقى وهي تضج في العلب الليلية حيث الأجيال الشابة الضائعة تبحث عن نفسها في مجالات اللهو والرقص والمتعة الجنسية الموقتة.

3- ينتمي ماكس فيبر بحكم مولده إلى الطبقة البورجوازية الألمانية، وهي الطبقة التي حملت على عاتقها فكر الأنوار وآمنت بالتقدم وبالحرية والعقلانية وبمبادئ الفكر الإنسانوي. وفي الوقت الذي استطاعت فيه هذه الطبقة في بلدان أخرى مثل فرنسا وبريطانيا أن تحقق أهدافها السياسية والاجتماعية وتنجز ثورتها، بقيت

البورجوازية الألمانية عاجزة أمام جدار صلب من الرجعية والتسلط، وهذا ما دعاه ماركس الذي عاش طوال حياته ومات منفياً بالبؤس الألماني. وكانت النتيجة أن هذه الطبقة انكفأت على نفسها وعملت جاهدة على أن تحقق في الفكر ما عجزت عن تحقيقه في السياسة. ومن هنا يقال بأن الفكر الألماني يخصب خارج أرضه. وللشاعر الألماني الساخر هاينريتش هاينه (Heinrich Heine) الذي كان أيضاً منفياً قول فيه شيء من المرارة مؤدّاه: يمنُّ علينا الفرنسيون بأنهم قطعوا رأس الملك، ولكن فاتهم بأننا نحن الألمان كنا قبلهم قد قطعنا رأس الميتافيزيك على يد كَنْت.

شمل التقدم البرجوازي مناحي الحياة كافة وازدهرت الفنون والآداب والعلوم وتعاونت في ما بينها. إذ لا يمكن أن نتصور الموسيقى بمعزل عن الشعر أو عن المسرح أو عن علم الصوت. وبالتالي تطورت الموسيقى على طريق استكمال العناصر التي دفعتها إلى الأمام. فمن ترسيخ كتابة النوطة بتدرجاتها ومراحلها المختلفة والتي لعبت ذاتَ الدور الذي لعبته الكتابة في الإبداع الأدبي من بناء المسارح وتجهيزها لتكون صالحة لعرض الأوبرات إلى التقنية المرهفة والمعقدة لصناعة الآلات الموسيقية والاستمرار في تحسينها على يد شركات ومؤسسات متخصصة ومتوارثة أباً عن جد. لذلك لا نفاجأ عندما يقول فيبر بأن البيانو أصبح "قطعة الأثاث المنزلية" لدى الطبقة البورجوازية، أو أن الشمبلو كان الشغل الشاغل للنساء الجالسات في البيوت. وهو نفسه وجد الوقت بالرغم من مشاغله الكثيرة كي يتدرب على البيانو ويطبّق على أرض الواقع ما يجول في خاطره من رؤىً موسيقية. وكانت صديقته عازفة البيانو الشهيرة مينا توبلر عوناً له في هذا الأمر. من دون أن يعني ذلك أنه ينسى الأورغن بأنواعه المختلفة أو يغفل عن دوره في تقدُّم الموسيقى

الكنَسيّة وفي جعل الموسيقى عنصراً أساسياً في الخدمة الإلهية.

يميز فيبر في أوروبا بين الشمال والجنوب وينحاز إلى الشمال، كما يميز بين البروتستانتية والكاثوليكية ويقرّ بدور البروتستانتية في دعم الغناء والموسيقى. في الشمال يزداد طول الليالي شتاءً وفي الوقت نفسه تنخفض الحرارة وتتكدس الثلوج، فيضطر الناس إلى البقاء في البيت، وفيبر يعوّل على هذا البقاء ويرى فيه دافعاً لاستنطاق الموسيقى بما لديها من أسرار ومسرات كي تُعين الفرد على التخلص من هذه السوداوية التي قد تؤدي به إلى أن يكون فريسةً للهواجس. أكثر من ذلك يرى فيبر بأن الآلات الموسيقية حتى وإن كانت قد صنعت في الجنوب فإن أداءها لا يبلغ أقصى مداه إلا في الشمال.

أما الكنيسة البروتستانتية، على النقيض من الكنائس المتزمتة الأخرى التي حرمت الغناء والموسيقى فقد قامت بدور إيجابي في هذا المجال، إذ إنها في الأصل جعلت الغناء والموسيقى جزءاً لا يتجزأ من الصلاة، حتى إن لوثر نفسه ألف أغاني دينية كي تلحن وتغنى مع الخدمة الإلهية. ويمكن أن نذكر هنا الأب الروحي للموسيقى الغربية الحديثة يوهان سباستيان باخ (Johann Sebastian Bach)، الذي تعرض إلى شيء غير قليل من الأذى على أيدي المتزمتين ومع ذلك فقد انطلقت موسيقاه صداحة من بين مفاتيح أورغن كنيسة توماس في لايبزيغ. لا أعتقد أنه من المبالغة القول بأن الفلسفة الألمانية والموسيقى، وهما صنوان قد نشأتا على أرضية بروتستانتية. وسيأتي فيبر لاحقاً ويقول والرأسمالية أيضاً.

4- بعد اختراع الفونوغراف في أواخر القرن التاسع عشر واستحضار تسجيلات موسيقية وغنائية من أماكن شتى وشعوب مختلفة من طريق المبشرين والرحالة. وبعد أن تمّت دراسة هذه

التسجيلات وأرشفتها وإجراء مقارنات في ما بينها وبين الموسيقى الغربية ظهرت بعض الأحكام التي تخفض من قيمة هذه الأنواع من الموسيقى القادمة من المستعمرات، وهي ترى بالتالي أن الموسيقى الغربية الهارمونية هي ظاهرة فريدة في العالم لها شروطها الخاصة فيها وقد تطورت بمعزل عن كل أنواع الموسيقى في العالم. وبالجملة يمكن أن نتساءل إن كنّا أمام استعلاء موسيقي أو حتى عنصرية موسيقية تلقي بنظرة غير منصفة على الإبداعات الموسيقية لشعوب العالم لمجرد أنها لا تسير حسب القواعد الهارمونية؟ إن ذلك يحتاج إلى بحث مستفيض لا تتسع له هذه المقدمة، غير أن ماكس فيبر كموسيقي وكسوسيولوجي لم يكن من أنصار هذه المركزية الأوروبية. والدليل على ذلك هو أنه لم يقتصر في دراسته التي بين أيدينا على الموسيقى الهارمونية الغربية، بل أعطى مساحة مناسبة من الدراسة لموسيقى شعوب العالم. صحيح أنه بحث في البداية في علم الهارموني وفي القيم الرياضية التي تخلق تآلف الأنغام فيما بينها وصولاً إلى الجملة الموسيقية التي هي الأساس، إلا أن الطابع الأساسي للدراسة معني بالمنهج التاريخي، الذي يشمل رؤيته الفكرية عموماً، فيمكن أن يقال عنه مع بعض التحفظ بأنه تطوري ارتقائي يذهب إلى الأشياء في منابعها، ثم يتابع سيرورتها في الخط البياني الصاعد. وهكذا فالمقامات الإغريقية وما عثر عليه من بقايا أناشيد ملحنة هي الأساس، ثم تعددية الأصوات الكنسية ودورها في تطور الغناء والموسيقى وفي الوقت ذاته وضع الإشارات الخطية كي ترشد المغني أو العازف وصولاً إلى ثورة التنويط فالسلالم الموسيقية. كل ذلك سار جنباً إلى جنب مع صناعة الآلات الموسيقية، التي سارت على درب طويل من التحسين ومن صنع آلات جديدة إلى أن تأسست الشركات الكبرى التي أغرقت السوق.

وفي هذا الصدد ليس من الممكن ولا من الجائز تلخيص ما جاء به فيبر في هذه الدراسة المكثفة بشكل كبير. وأفضل ما يمكن قوله هو أنه إلى جانب دراسته للموسيقى الهارمونية الغربية من جوانبها المتعددة لم يغفل التجارب الموسيقية للشعوب الأخرى، وهو لم يدرسها منفردة كموضوع مستقل وإنما أشار إليها بالمقارنة كلما دعت الحاجة إلى ذلك، وهو بالتالي لم يؤمن أبداً بأن الإبداعات الموسيقية منفصل بعضها عن البعض الآخر، وإن كان كل منها يحمل سِمة الثقافة التي أنتجتها. وهو يُعنى بالدرجة الأولى بالسلالم الموسيقية وبالآلة الموسيقية الأساسية التي تعبّر عن هوية الموسيقى التي تترجمها إلى أنغام.

وقد أولى الموسيقى الصينية وسُلّمها الخماسي وآلة الكونغ اهتماماً خاصاً وربط ذلك كله بالعقيدة الكونفوشيوسية، كما تحدث عن وجود سلمين موسيقيين في جاوة هما: بِلوغ وسالندرو؛ أحدهما للفرح والآخر للحزن. دون أن ينسى موهبة الباتاغونيين في تقليد الألحان الغربية، وكذلك الهند التي وصلتها التأثيرات العربية.

أما الموسيقى العربية فقد درسها بصورة معمقة أكثر من أنواع الموسيقى الأجنبية الأخرى وقرأ ما كُتب عنها من قبل كولانغيت، كيزيفتزوميشاكا وأحاط بتقسيم الأوكتاف إلى 24 من أرباع الأصوات، كما أعطى مساحة جيدة لتأثير زرياب الذي اسماه زلزال في تقنية العزف على العود. وهو يرى أن الربابة انتقلت كآلة شرقية بسيطة ذات وتر واحد عبر إسبانيا في القرن الرابع عشر إلى كل أوروبا واتخذت أسماء مختلفة، غير أن الأهم هو أن الأوروبيين قلدوها فصنعوا آلة وترية مشابهة لها هي الفيدل (Fidel)، التي كان لها شأن لزمن طويل في الموسيقى الاحتفالية وفي الأعياد الشعبية، وتماشياً مع التطور الذي أصاب كل الشأن الموسيقي تطورت الفيدل إلى

الكمنجة ومنها إلى كل أسرة الآلات الوترية من أسرة الكمنجات.

ماكس فيبر السوسيولوجي

ليس من السهل تعريف السوسيولوجيا بكلمات قليلة، غير أنها تعني حسب ماكس فيبر تحليل الفعل الاجتماعي المتجه نحو المعنى المقصود ذاتياً، أو بكلمة أخرى هي العلم الذي يريد أن يفهم الفعل الاجتماعي وأن يفسره سببياً من حيث مساره وتأثيراته. لكن قبل هذا وذاك علينا لكي نعطي فكرة موجزة وفي الوقت ذاته معبرة بقدر الإمكان عن رؤية ماكس فيبر السوسيولوجية أن نضعه في عصره وبين علماء الاجتماع الذين درسوا الاجتماع البشري بشتى أشكاله وحاولوا أن يصنعوا منه علماً في عصر تعززت فيه سطوة العلم وامتد تأثيره إلى الفلسفة التي كانت هي العلم (Wissen). فمثلاً يستبعد كانت أية ميتافيزيك لا يمكن التحقق منها علمياً، كما جعل التجربة أحد شرطي المعرفة إضافة إلى التصورات العقلية. أما هيغل (Hegel) فيقول بأنه يهدف من وراء عمله الأساسي "فنومينولوجيا الروح" إلى وضع نسق كلي (Gesamtsystem) يرتفع بالموضوع الفلسفي إلى مصاف العلمية.

إذاً ما دام العالم الطبيعي يخضع لقوانين صارمة تفسره وتتحكم بمساره، فإن العالم الاجتماعي يجب أن يخضع إلى قوانين مماثلة تدرس نشأته وطبيعته وتتنبأ بمستقبله. بهذه العقلية تحدث أوغست كونت (August Comte) (1798 -1857) عن المراحل الثلاث التي يمر بها المجتمع وأسس المذهب الوضعي (Positivism) وتنبأ بدور كبير للعلم في تشكيل البُنى الاجتماعية. وفي هذا الصدد علينا أن نذكر كارل ماركس (1818 -1883) الذي هو أيضاً أكثر من عالم اجتماع والذي امتاز بأنه درس أنماط الإنتاج كافة وصولاً إلى المرحلة

الرأسمالية. وقد فسر التاريخ مادياً وجعل الصراع الطبقي أساس حركة التاريخ. أما دوركهايم (Durkhiem) (1857 -1917) فقد اعتمد على العمل الميداني، وهو مؤسس علم الاجتماع التجريبي كما أنه أعطى أهمية كبيرة للحقائق الاجتماعية التي تمارس سلطتها على الفرد، الذي لا تتجلى فاعليته إلا من خلال البنية الاجتماعية التي ينضوي تحتها.

انفرد فيبر (1864 -1920) في تأسيس سوسيولوجيا السيطرة، وأسس لسوسيولوجيا الدين وكان دوركهايم قد سبقه إلى ذلك، وبديهي أن لكل منهما رؤيته التي تبتعد عن رؤية الآخر. وفي تأسيس سوسيولوجيا الاقتصاد كان له دور بارز إلى جانب كل من كارل ماركس وجورج زيمل (Georg Simmel). وفي عمله الأساسي **الاقتصاد والمجتمع** أراد فيبر أن يؤسس سوسيولوجيا شاملة تضم شتى مظاهر النشاط الاجتماعي في سيرورته نحو العقلانية وفي بحثه عن المعنى. وإذا كان من الصعب الإحاطة بكل موضوعات هذه السوسيولوجيا فلربما كان بالإمكان التعرف على بعض جوانب المنهج الذي يعتمده فيبر في رؤيته للسيرورة الاجتماعية من خلال تميزه عن علماء الاجتماع السابقين.

من المؤكد أن فيبر لم يكن يعير اهتماماً للوضعية كمذهب فلسفي ولا للتبسيط العلموي الذي قال به أوغست كونت. ولم يكن يؤمن بالسببية الوحيدة الجانب، بل كان منهجه يعتمد على الطرائقية الكشفية (heuristic) التي تبحث عن تفاعل عناصر متعددة في تشكيل الظاهرة الاجتماعية. ومن هنا لم يكن من مؤيدي الاتجاه الخطي في التاريخ. وفي حين كان دوركهايم يؤكد البنية الاجتماعية التي تمارس قسراً خفياً وظاهراً على الفرد، انطلق فيبر على العكس من الفعل الاجتماعي المتجه نحو المعنى ومن الفرد وصولاً إلى عملية الاندماج

الاجتماعي. وعلى الرغم من تأثر فيبر الكبير بماركس، حتى لقد قيل بأن شبح ماركس لم يفارقه طوال حياته، مع ذلك نجد أنهما مختلفان في المنهج وفي طريقة فهم سيرورة التحول. لم يكن فيبر يؤمن بالتفسير المادي للتاريخ، حيث كان يرى أن عناصر كثيرة متداخلة وبالغة التعقيد تدفع بقاطرة الحركة التاريخية أهمها الأفكار والآراء والمعتقدات، التي كان يرى فيها ماركس مجرد نتيجة مباشرة للوضع الاجتماعي، ومن الجدير بالذكر أن فيبر لم يكن يعطي أهمية لصراع الطبقات ولدور هذا الصراع في حركة التاريخ، على النقيض من ماركس الذي كان يرى أن التاريخ هو تاريخ صراع الطبقات.

عرف فيبر في الثقافة العربية بصورة خاصة بأنه مؤلف كتاب **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية** وهو عمل نال حتى في الغرب كثيراً من الموافقة، إلا أنه تعرض إلى شيء غير قليل من النقد. هذا الكتاب وإن كان قد نشر بصورة مستقلة في عام 1904، إلا أنه جزء من سوسيولوجيا كاملة تمت معالجتها بنظرة ثاقبة وجهد موسوعي، وهي لم تعالج الدين كمفهوم مجرد لا يميز الفروقات بين الأديان مثلما فعل سابقو فيبر من أمثال ماركس ودوركهايم، وإنما شملت "أديان العالم" بمعنى أن كل دين يختزن في داخله إما طاقة تغييريه تعمل على تحويل الواقع الاجتماعي، وإما قوة محافظة ترسخ الواقع وتبقيه كما هو من طريق الهروب منه وصنع عالم بديل من الخيالات والأوهام.

وهو يرى بأن البروتستانتية ربطت بين الإيمان بوصفه عقيدة الخلاص ونجاة الروح وتطهرها وبين النشاط الاقتصادي على الأرض. وفي هذا الاعتقاد وضعت أساساً متيناً للنظام الرأسمالي الذي غيّر وجه العالم. وهي لم تكتفِ بأن عقدت صلة لا تنفصم عراها بين النجاح الدنيوي على الأرض وبين العناية الإلهية التي تبارك هذا

النجاح، بل رأت أنه ليس شرطاً أن يُخدم الرب في الكنيسة بل يمكن أن تكون خدمته في تأسيس المشاريع الاقتصادية الناجحة. في اللغة الألمانية تعني كلمة (Beruf) المهنة أو الحرفة، أما كلمة (Berufung) وهما من أصل واحد فتعني في ما تعني النداء الإلهي. أي أن العامل الذي يصنع متراً من القماش مثلاً يحقق النداء الإلهي تماماً مثل القسيس الذي يؤدي خدمة إلهية في الكنيسة. لذلك فالبروتستانتية كما يرى فيبر لم تقصر العبادة على الكنيسة، بل أيضاً في المشغل وفي الأرض وفي كل شيء يغير الواقع لصالح إرادة الرب. وهي بهذا غرست أخلاق المهنة (Berufsethos) ومبدأ التقشف الدنيوي. ويبدو أن فيبر استبق معارضيه وذكر الفقرة التالية في منتصف الكتاب في محاولة لإزالة سوء الفهم الذي يمكن أن يقع فيه القارئ "من جهة ثانية لا يجوز أن يدافع أحد عن هكذا أطروحة عقائدية غبية، تقول بأن روح الرأسمالية يمكن أن تكون قد نشأت كإفراز لتأثيرات بعينها جاء بها الإصلاح الديني، أو بأن الرأسمالية كنسق اقتصادي إنما هي منتج مباشر للإصلاح الديني. علماً بأن أشكالاً مهمة ومحددة من الأعمال والمصالح الرأسمالية موجودة بقوة وبكل تأكيد قبل الإصلاح، وهي من شأنها أن تقف حجر عثرة أمام مثل وجهة النظر هذه...".

وهو يؤكد حقيقة ذات أهمية كبرى في آخر الكتاب فيذكر جملة قصيرة تعطي فكرة عن منهجه ورؤيته للأشياء: "وهكذا لا يمكن بطبيعة الحال أن يكون القصد وضع تفسير ثقافة وتاريخ سببي روحي وحيد الجانب بدلاً من تفسير ثقافة وتاريخ مادي وحيد الجانب. كلا التفسيرين ممكنان حقاً".

غير أن العمل الأساسي، الذي أمضى فيبر سنوات طويلة في تأليفه، علماً بأن الموت أدركه من دون أن يراه منشوراً هو **الاقتصاد والمجتمع**. والعمل على اتساع أفقه وتعدد موضوعاته يحمل خصائص

تأسيسية وحتى تعليمية. وهو مؤلف من جزئين: الجزء الأول يتضمن المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا ومقولات النشاط الاقتصادي إضافة إلى مفاهيم الأنماط ومقولات السيطرة والتشكلات الطبيعية ومن ثم تكوُّن الجماعات والمجتمعات الدينية. أما الجزء الثاني وهو الأهم فيتصدى على أساس وبمساعدة نظرية الأنماط للتحليل التجريبي العياني ولعرض أشكال الحياة اليومية المعتادة في السيرورة الاجتماعية، كما يعالج نظرية أشكال البنى السوسيولوجية الواردة في حقيقة التاريخ والمجتمع. ويواجه السيرورة وتشكيل المؤسسات، حيث يقوم جهاز المفاهيم المدروس في الجزء الأول على قاعدة النظرية العامة للفعل الاجتماعي بخدمة استقصائها بوصفها موضوعات معرفة للسوسيولوجيا المرتبطة بالعلوم التجريبية.

في النهاية هنالك عدد وافر من المصطلحات المفتاحية التي يقتضي استخلاصها من دراسة سوسيولوجيا ماكس فيبر لتكون بمثابة ركائز ودلائل فهم يجب الاستعانة بها وتفسيرها تاريخياً وطرائقياً للسير مع هذه السوسيولوجيا نحو أهدافها. ونحن في هذه المقدمة لا نستطيع أن نحيط بهذه المصطلحات كافة، وسنكتفي بشرح مُصطلحين اثنين علّنا نقدم انموذجاً لكيفية التعامل مع هذه السوسيولوجيا وهما:

أ ـ الفعل الاجتماعي: ويحدد من خلال توجهه نحو المعنى المقصود ذاتياً مشكلاً مساره كي يلتقي مع سلوك الآخرين. وهو ينظر إليه بوصفه "الوحدة الصغرى" في نسيج سيرورة التحول إلى الوحدة الكلية التي هي المجتمع، حيث يتم الصعود منه إلى "العلاقة الاجتماعية" وهي تقوم بدورها من جديد على الفعل الاجتماعي وتفهم كسيرورة للوصول إلى "الاتحاد الاجتماعي" (كتنظيم اجتماعي).

ب ـ **النماذج المثالية**: وهي أنماط مفهومية وتحليلية نستطيع أن ندرك بواسطتها العالم المحيط بنا، وإن كانت حقيقةً لا وجود لها في الواقع. وفيبر يميز أربعة نماذج مثالية للفعل الاجتماعي حسب الطريقة والأسباب التي يمكن أن تحقق لها صلاحيتها:

1 ـ فعل اجتماعي عقلاني هدفي.

2 ـ فعل اجتماعي عقلاني قيمي.

3 ـ فعل اجتماعي انفعالي.

4 ـ فعل اجتماعي تقليدي.

نشر دراسة الموسيقى وأقسام الكتاب

كان المقربون إلى ماكس فيبر يعرفون أنه بصدد كتابة دراسة عن الموسيقى. وهذا واضح أيضاً من رسائله ومن أحاديثه الشخصية. أكثر من ذلك اعتاد فيبر أثناء إقامته في هايدلبرغ أن يستقبل بشكل دوري، مرة كل أسبوع تقريباً عدداً محدداً من أصدقائه ومريديه. وكان أحياناً يشترك في هذه الحلقة كل من الفيلسوفين إرنست بلوخ (Ernst Bloch) وهاينريتش ريكرت (Heinrich Rickert). وكان فحوى الحديث الذي يدور بعد انفضاض الجلسة أن فيبر يرهقهم في عرض أفكاره الموسيقية، ومع أنه كان يستعين بالبيانو لتوضيح أفكاره، إلا أنهم لم يكونوا يفهمون الكثير، وهو من جهته عبر أكثر من مرة عن خيبة أمله من أن قلة ضئيلة جداً تتابع حقاً حديثه.

عندما توفي ماكس فيبر في عام 1920 بصورة مبكرة نسبياً عن عمر بلغ ستة وخمسين عاماً على أثر التهاب رئوي جاءه من الإنفلونزا الإسبانية، بدا وكأن دراسة الموسيقى قد ألقي عليها ستار النسيان. [illegible] فيبر في العمل تتمثل في أن يترك مؤلفه

غير منجز وأن يعود إليه مرات عدة لإضافة ما يمكن إضافته. علماً بأن شغله الشاغل كان في سنواته العشر الأخيرة دفع عمله الكبير **الاقتصاد والمجتمع** إلى النهاية، وبالرغم من هذه الجهود كلها لم ير الكتاب النور مطبوعاً في حياة المؤلف.

بعد أسبوعين من وفاة فيبر كتبت زوجته ماريان إلى ناشره باول زيبك في توبنغن تقول "لقد سلّمت اليوم مخطوطات زوجي إلى شاب مثقف هو الدكتور بالي كي يلقي نظرة عليها. وهي جاهزة للنشر: سوسيولوجيا الدين، سوسيولوجيا القانون وأشكال المجتمع ومن ثم أشكال السيطرة مع ملف كبير: أشكال المدينة، وفي النهاية فصل شديد الأهمية حول سوسيولوجيا الموسيقى".

وفي نحو نهاية عام 1920 كتبت هي ذاتها إلى أبناء الناشر: "في احد أدراج طاولة الكتابة يوجد مخطوط ثمين وعلى درجة كبيرة من الأهمية حول الشروط السوسيولوجية للموسيقى، يجب أن يوضع قبل أي استخدام آخر في الأرشيف بناء على رغبة البروفسور ليدرر".

على عكس ما جاء في رسالة ماريان فيبر (Marianne Weber) فإن النص على أهميته لم يكن جاهزاً للنشر، كما كان خلواً من العنوان. كان فيه الكثير من التصحيح والتشطيب والتعليب والجمل غير المكتملة إضافة إلى الخط الرديء. وهذا ما تطلب جهداً شاقاً قام به بالدرجة الأولى البروفسور تيودور كروير (Theodor Kroyer) أستاذ تاريخ الموسيقى في ميونخ ومن ثم هايدلبرغ، وكان قد حضر حلقة دراسية في ميونخ لدى ماكس فيبر كما كان على علم بجهود فيبر في ما يخص دراسة الموسيقى، وقد استعان كروير بماريان في محاولة لفك كثير من رموز النص وطلاسمه، لجعله جاهزاً للنشر وميسراً للقارئ.

وأخيراً لم يصدر العمل في توبنغن لدى باول زيبك (Paul Siebeck) وإنما صدر في عام 1921 في ميونخ في دار نشر الأقنعة الثلاثة (Drei Masken Verlag) تحت عنوان **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى** غير أن هذا العنوان تعرّض للنقد وللتغيير اعتماداً على رسائل فيبر، حيث أراد أن يقصر دراسته على سوسيولوجيا الموسيقى وتاريخها. وقد يكون من الصعب إن لم يكن من المستحيل وضع عنوان يوحي بمكونات النص كلها، حيث إن الأسس العقلانية والتقنية الآلاتية تطرح نفسها بقوة في النص ولا ذكر لها في العنوان إذ اقتصر الأمر على سوسيولوجيا الموسيقى. وعلى كل حال فإن النص الذي بين أيدينا اعتمد عنوانين: عنواناً من الأعلى هو نحو **سوسيولوجيا الموسيقى**، وعنواناً من الأدنى هو **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى.**

اعتمدت في هذه الترجمة على طبعة 2004 لدار النشر جـ. س. ب موهر (باول زيبك) توبنغن. النص مأخوذ من المجلد الرابع عشر، قسم 1: كتابات وخطب، من: ماكس فيبر الأعمال الكاملة، إصدار هورست باير، د. رايز لبسيوس، فولفغانغ حـ. مومزن، فولفغانغ شلوختر ويوهان فنكلمان (Johann Winckelmann).

الكتاب مقسّم إلى ثلاثة أقسام مع استقلال نسبي لكل منها وإن كان بعضها يكمل البعض الآخر:

أ ـ مقدمة طويلة للناشرين مع التقرير التحريري ومع ملحق لتيودور كروير مستبقى من الطبعة الأولى.

ب ـ نص فيبر وهو يشكل المتن الأساسي ويحمل عنوان حول سوسيولوجيا الموسيقى، وإن كان الناشرون لم ينسوا أن يذكروا العنوان القديم في القسم الأول من الصفحة وهو: الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى.

ج - القاموس وهو قسمان:

1- نبذة قصيرة عن كل من الأسماء التي وردت في النص ما عدا الموسيقيين الكبار.

2- شرح موجز لكل المصطلحات الموسيقية التي وردت في النص. في بعض الحالات لا توجد ترجمة مطابقة للمصطلح إلى اللغة العربية، لذلك استعيض عن الترجمة بالشرح، الذي جاء وافياً في كثير من الأحيان.

وفي الختام أرجو أن تكون هذه الترجمة، التي لم تكن سهلة بحال من الأحوال قد ساهمت في التعريف بفن الموسيقى الذي هو للغرب بقدر ما هو للعالم وبجهود ماكس فيبر الذي هو موسيقي بقدر ما هو سوسيولوجي وأوروبي بقدر ما هو عالمي.

ملاحظة: الكلمات التي أُشير إليها بنجمة من شرح المترجم.

فضل الله العميري

كلمة أولى

يتضمن هذا الكتاب الماثل بين أيدينا بحث ماكس فيبر بصياغته غير المكتملة لا بل الموقتة، التي أُصدرت عام 1921 من تركة فيبر، والناشر هو الأستاذ السابق لعلم الموسيقى في جامعة ميونيخ تيودور كروير (1875-1945) مع مساعدة قدمتها زوجة المؤلف ماريان فيبر، علماً بأن العمل أصبح معروفاً تحت العنوان غير الموثوق **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى** (حول تفاصيل تغير العنوان يمكن العودة إلى التقرير التحريري للطبعة الحالية). إن التعبير "أصبح معروفاً" يحمل في طياته شيئاً غير قليل من الإطراء، لأنه في مسألة استقبال فيبر لعبت الصياغة المتنحية من حيث الظاهر موضوعاتياً، العالية التخصص إضافة إلى أنه من خلال طبيعتها الموقتة والعالية التركيز في الوقت ذاته وصعوبة قراءة الخط، دوراً متواضعاً، على أن هذا لا يعني أنها لم تجد تقديراً في مجال علم الموسيقى الناطق باللغة الألمانية (وهذا لا يصح كثيراً في العالم الأنجلوسكسوني).

لقد كان على التحرير أن يضع في حسبانه هذه الشروط الاستثنائية من دون أن يغيب عنا أنه تمت المحافظة نسبياً بصورة مفصلة على المقدمة، الملاحظات المتعلقة بنقد النص، في القاموس وفي سجّل الموضوعات لكي يتمكن قارئ النص الذي لا يستحوذ

على معرفة في تاريخ الموسيقى أو نظرية الموسيقى من أن يلج في التفاصيل التقنية للنص ولمحاججة فيبر. ما يماثل ذلك يصلح بالنسبة إلى جدول المراجع المستخدمة بصورة مؤكدة، أو بصورة احتمالية جداً، الذي كثيراً ما يبيّن، بأي اطلاع شامل وبأية استقلالية كان الكاتب يتحرك في عوالم بحثه الخافية علينا إلى أعلى الدرجات. ومن هنا فإن ناشري العمل لا يبغون شيئاً أكثر إلحاحاً من اعتبار تحريرهم هذا يسهم في أن يفهموا الآن أكثر من السابق الأهمية الأساسية لماكس فيبر بالنسبة إلى علم التاريخ الموسيقي، إثنولوجيا الموسيقى وكذلك سوسيولوجيا الموسيقى، وأن يفهموا زيادةً على ذلك الأهمية بالنسبة إلى التأسيس المنهجي لعلم الموسيقى بمجمله.

يجد الناشرون أنفسهم ملزمين بأن يشكروا جميع من أعانهم في أعمال التحرير، ليس بسبب العون المادي والمعنوي فقط، وإنما بسبب الصبر الذي أبدوه إبان تقدم المشروع، الذي كثيراً ما تعرّض إلى انقطاعات جاءت دونما سابق إنذار. من الضروري أن نقدم الشكر الخالص كله لمحرري الأعمال الكاملة لماكس فيبر، الدكتورة أديت هانكه والدكتور كارل لودفيغ آي، وهذا الأخير كان طيلة سنوات العمل بمثابة الضمير المحرض للتحرير وحامل عبء اكتماله سواء بسواء. ومع بروفسور دكتور هوبرت ترايبر، هانوفر، أمكن للناشرين أن يتقاسموا بعض النجاح، لكن أيضاً بعض الإحباط في البحث عن مصادر المعرفة عند فيبر، التي كان من الصعب تبين معرفتها، أما الدكتور أويغن براون، بوتسدام فقد قدم لنا معلومات ثمينة في مجال الفيلولوجيا القديمة.

مختصرات

|	Seitenwechsel	تبديل الصفحة
[ ]	Im edierten Text: Hinzufügung des Editors	تحرير النص: إضافة المحرر
[1], [2], [3]	Indices bei Anmerkungen des Editors	الملاحظات عند محرر النص
A	Sigle für die Erstausgabe des Textes	توثيق طبعة النص الأولى
A1, A2, A3	Seitenzählung der Druckvorlage (Erstausgabe)	تعداد صفحات الطبعة (الصفحة الأولى)
[a], [b], [c]	Indices für textkritische Anmerkungen	مؤشرات لملاحظات النص النقدي
[a]...[a], [b]...[b]	Beginn und Ende von Texteingriffen	بداية ونهاية التوطئة
&	und	و
§	Paragraph	البند
£	Pfund	نوع من العملات
→	siehe	انظر
a(h-g)'; a''[a^2]; a^3	Ton (buchstabe) a (h-g) in der ein-, zwei-oder dreigestriche nen Oktave (Glossar) mit der Tonhöhe a' = 440 Hz (Hertz)	

Abh.	Abhandlung	عولج
Abt.	Abteilung	قسم
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	أرشيف علوم الموسيقى
AfSSp	Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik	أرشيف علوم الموسيقى وسياسة الاجتماع
a. M.	am Main	مدينة
Anm.	Anmerkung	ملاحظة
ao.	außerordentlicher	استثناء
arab.	arabisch	عربي
Art.	Artikel	المادة
Aufl.	Auflage	الطبعة
BA	Bundesarchiv	أرشيف الدولة
BAdW	Bayerische Akademie der Wissenschaften, München	الأكاديمية البفارية للعلوم في ميونخ
bes.	besonders	بشكل خاص
bezw., bzw.	beziehungsweise	مقابل
Bl.	Blatt	صفحة
BSB	Bayerische Staatsbibliothek	مكتبة الدولة البفارية
BWV	Bach-Werk-Verzeichins	مراجع باخ
ca.	circa	تقريباً
chines.	chinesisch	صيني
Comp.	Compagnie	مجمع
dass.	dasselbe	نفس الشيء
ders.	derselbe	نفسه
d. h.	das heißt	يعني
dies.	dieselbe, dieselben	نفسها، نفسهم
d. J.	der Jüngere	الأقل عمراً
Dr.	Doktor	دكتور
ebd.	ebenda	أيضاً
engl.	englisch	إنجليزي

et al.	et alii	وآخرون
etc., etc	et cetera	إلخ
f, ff.	folgend(e)	تابع
Fn.	Fuβnote	الحاشية
Frl.	Fräulein	آنسة
frz.	franz	فرنسي
GARS I	Weber, Max, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Band 1.Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1920 (MWG 1/ 18 und 1/ 19)	
GARS II	Weber, Max, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Band 2: Hinduismus und Buddhismus, hg. von Marianne Weber.Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1921 (MWG 1/ 20)	
GdS	Grundriβ der Sozialökonomik	المسقط في الاقتصاد الاجتماعي
geb.	geborene	مولود
griech.	griechisch	يوناني
GSG	Georg Simmel-Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt.-Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989ff.	
GStA	Geheimes Staatsarchiv	أرشيف الدولة السري
HdK	Hochschule der künste, Berlin	كلية الفنون الجميلة، برلين
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben	الناشر، نشر في

Honigsheim, Heidelberg	Honigsheim, Paul, Erinnerungen an Max Weber in Heidelberg, in: Max Weber zum Gedächtnis. Materialien und Dokumente zur Bewertung von Werk und Persönlichkeit, hg. von René König und Johannes Winckelmann (KZfSS-Sonderheft 7), 2. Aufl. - KOpladen: Westdeutscher Verlag 1985, S. 161-271	
Internat. Musikges	Internationale Musikgesellschaft	الجمعية الدولية للموسيقى
ital.	italienisch	إيطالي
Jahrb.	Jahrbuch	الكتاب السنوي
Jg.	Jahrgang	السنة
Jr., jun.	Junior	الابن/ الأصغر
Kap.	Kapitel	فصل
Katalan.	Katalanisch	الكتالانية
Kgl.	Königlich	ملكي
KSA 1-15	Nietzsche, Friedrich, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Band 1-15, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2., durchgesehene Aufl. - München: dtv, und Berlin, New York: de Gruyter 1988	
KZfSS	Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie	مجلة العلوم الاجتماعية واجتماعيات علم النفس
lat.	lateinisch	لاتيني

Loewenstein, Erinnerungen	Loewenstein, Karl, Persönliche Erinnerungen an Max Weber, in: Max Weber. Gedächtnisschrift der Ludwing-Maximilians-Universität München zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages 1964, hg. von Karl Engisch, Bernhard Pfister und Johannes Winckelmann.Berlin: Duncker & Humblot 1966, S. 27-38	
m. a. W.	mit anderen Worten	بكلمة أخرى
MGG 1	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Friedrich Blume, Band 1, 1. Aufl.Kassel, Basel: Bärenreiter 1949	
Musikges.	Musikgesellschaft	جمعية الموسيقارين
Musikwiss.	Musikwissenschaft	جمعية علماء الموسيقى
MWG 1	Max-Weber-Gesamtausgabe.-Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1984ff.; Abt. I. Reden und Schriften, vgl. die Übersichtzu den Einzelbänden, unten, S. 438ff.; insbesondere:	
MWG 1/ 4	Landarbeiterfrage, Nationalstaat und Volkswirtschaftspolitik. Schriften und Reden 1892-1899, hg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Rita Aldenhoff, 1993	

MWG I/ 11	Zur Psychophysik der industriellen Arbeit. Schriften und Reden 1908-1912, hg. von Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Sabine Frommer, 1995
MWG I/ 17	Wissenschaft als Beruf 1917/ 1919 - Politik als Beruf 1919, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, 1992
MWG I/ 19	Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus. Schriften 1915-1920, hg. von Helwig Schmidt-Glintzer in Zusammenarbeit mit Petra Kolonko, 1989
MWG I/ 22-1	Wirtschaft und Gesellschaft, Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. NachlaB, erster Teilband: Gemeinschaften, hg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusanmenarbeit mit Michael Meyer, 2001
MWG I/ 22-2	Wirtschaft und Gesellschafl. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß, zweiter Teilband: Religiöse Gemeinschaften hg. von Hans G. Kippenberg in Zusammenarbeit mit Petra Schilm unter Mitwirkung von Jutta Niemeier, 2001

MWG II	Max-Weber-Gesamtausgabe, Abt. II: Briefe, hg. von M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Birgit Rudhard und Manfred Schön. - Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)	
MWG 11/ 5	Briefe 1906-1908, 1990	
MWG 11/ 6	Briefe 1909-1910, 1994	
MWG 11/ 7	Briefe 1911-1912, 1998	
MWG 11/ 8	Briefe 1913-1914, 2003	
Nachf.	Nachfolger	التابع
n. Chr.	nach Christus	ميلادي
N. F.	Neue Folge	طبعة جديدة
Nl.	Nachlaß	تركة
Nr.	Nummer	رقم
o. J.	ohne Jahr	دون تاريخ السنة
o. O.	ohne Ort	دون مكان
op.	Opus	أوبرا
p.	page	صفحة
phil. Diss.	Philosophische Dissertation	دكتوراه في الفلسفة
portug.	portugiesisch	برتغالي
pp.	pergite (und so weiter)	والتالي/ إلخ
Prof.	Professor	بروفيسور
Rep.	Repertorium	قاموس علمي
Roth, Familiengeschichte	Roth, Guenther, Max Webers deutsch-englische Familiengeschichte 1800-1950, mit Briefen und Dokumenten. - Tübingen: Mohr-Siebeck 2001	
S.	Seite	صفحة
s.	siehe	انظر

sog.	sogenannt	المعروف بـ
Sp.	Spalte	خانة
span.	spanisch	إسباني
St.	Sankt, Saint	مكان مقدّس
SVD	Societas Verbi Divini (Gesellschaft des Göttlichen Wortes)	جمعية كلمة الله
s. Z.	seiner Zeit	في ذلك الوقت
u.	und	و
u. a.	und andere, unter anderem	وغيرهم
UB	Universitätsbibliothek	مكتبة الجامعة
Übers.	Übersetzung	ترجمة
usw.	und so weiter	إلخ
v.	von	من
VA	Verlagsarchiv	محفوظات دار النشر
v. Chr.	vor Christus	قبل الميلاد
Verb.	verbessert	تحسّنت
Verhandlungen 1910	Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages von 19-22. Oktober 1910 in Frankfurt a. M. Reden und Vorträge von Georg Simmel, Ferdinand Tönnies, Max Weber, Werner Sombart, Alfred Ploetz, Emst Troeltsch, Eberhard Gothein, Andreas Voigt, Hermann Kantorowicz und Debatten. - Tubin- gen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1911.	

Verhandlungen 1912	Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziolopentages vom 20-22. Oktober 1912 in Berlin. Reden und Vorträge von Alfred Weber, Paul Barth, Ferdinand Schmid, Ludo Moritz Hartnann, Franz Oppenheimer, Robert Michels und Debatten. - Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1913.	
verm.	vermehrt	تكاثر
vgl.	vergleiche	قارن
Vierteljahresschr.	Vierteljahresschrift	مخطوطات فصلية
Vol.	Volume	حجم
Weber, Marianne, Lebensbild	Weber, Marianne, Max Weber. Ein Lebensbild. - Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1926 (Nachdruck = 3. Aufl., ebd. 1984)	
Weber, Agrarverhältnisse[3]	Weber, Max, Agrarverhältnisse im Altertum, in: Handwörterbuch der Staatswissenschaften, hg. von Johannes Conrad, Ludwig Elster, Wilhelm Lexis und Edgar Loening, Band 1, 3. Aufl. - Jena: Gustav Fischer 1909, S. 52-188 (MWG 1/ 6)	
Weber, "Energetische" Kulturtheorien	Weber, Max, "Energetische" Kulturtheorien [Rezension von: Ostwald, Wilhelm, Energetische Grundlagen der Kulturwis senschaft. - Leipzig: W. Klinkhardt 1909, in: AfSSp, Band 29, Heft 2, 1909, S. 575-598 (MWG 1/ 12)	

Weber, Kategorien	Weber, Max, Kategorien der verstehenden Soziologie, in: Logos, Band 4, Heft 3, 1913, S. 253-294 (MWG 1/ 7)
Weber, Kritische Studien	Weber, Max, Kritische Studien auf dem Gebiet der kultur wissenschaftlichen Logik, in: AfSSp, Band 22, Heft 1, 1906, S. 143-207 (MWG 1/ 7)
Weber, Objektivität	Weber, Max, Die "Objektivität" sozialwissenschafllicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: AfSSp, Band 19, Heft 1, 1904, S. 22-87 (MWG 1/ 7)
Weber, PE I, II	Weber, Max, Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus. I. Das Problem, in: AfSSp, Band 20, Heft 1, 1904, S. 1-54; II. Die Berufsidee des asketischen Protestan tismus, in: ebd., Band 21, Heft 1, 1905, S. 1-110 (MWG 11/ 9).
Weber, Roscher und Knies I, II, III	Weber, Max, Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie [3 Folgen], in: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich, N. F. Jg. 27, Heft 4, 1903, S. 1-41 (= S. 1181-1221); ebd., Jg. 29, Heft 4, 1905, S. 89-150 (= S. 1323-1384); ebd., Jg. 30, Heft 1, 1906, S. 81-120 (MWG 1/ 7)

Weber, Verhandlungen 1910 (Sombart)	Weber, Max, Diskussionsbeitrag zun Vortrag von Werner Sombart, Technik und Kullur, in: Verhandlungen 1910, S. 95-101 (MWG 1/12)	
Weber, Verhandlungen 1912	Weber, Max, Diskussionsbeiträge zu den Vorträgen von Paul Barth, Die Nationalität in ihrer soziologischen Bedeutung; von Ferdinand Schmid, Das Recht der Nationalitäten; von Franz Oppenheimer, Die rassentheoretische Geschichtsphi losophie, in: Verhandlungen 1912, S. 49-52, 72-75, 188-191 (MWG 1 / 12)	
Weber, Wertfreiheit	Weber, Max, Der Sinn der "Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften, in: Logos, Band 7, Heft 1, 1917, S. 40-88 (MWG 1/ 12)	
Weber, Werturteilsstreit	Weber, Max, [Beitrag], in: A + uβerungen zur Werturteildiskus sion im Ausschuβ des Vereins für Sozialpolitik. AIs Manu skript gedruckt. -o. O. 1913, S. 83-120 (MWG 1/ 12)	
Wq	Wotquenne (-Verzeichnis): Wotquenne, Alfred Camille, Catalogue thématique des oeuvres de Charles-Philippe-Emanuel Bach. -Leipzig: Breitkopf & HärleI 1905.	
WuG	Wirtschaft and Gesellschaft	الاقتصاد والمجتمع

WUG[1,2,4]	Weber, Max, Wirtschatt und Gesellschaft (Grundriβ der Sozialökonomik, Abteilung III), 1. Aufl. - Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1922 (MWG 1/ 22-1 bis 6): dass., 2. Aufl., 2 Bände, ebd. 1925, 4. Aufl., hg. von Johannes Winckelmann, 2 Bände, ebd. 1956	
z. B.	zum Beispiel	على سبيل المثال
Zeitschr	Zeitschrift	مجلة
Zeitschr. der Internat, Musikges	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1. Jg. 1899/1900, bis 15. Jg. 1913/14	
zit.	zitiert	استشهد به

مقدمة

تشكل دراسة الموسيقى هذه التي نشرت في عام 1921 تحت عنوان "**الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى**"، أي بعد عام من وفاة مؤلفها، وكانت قد أخذت شكلها النهائي في عام 1912 وجوداً جانبياً بين أعمال ماكس فيبر. هذا، على الرغم من أن فيبر قد نوّه في فقرات مركزية إلى نتائجها، هكذا في "المقدمة". "تأمل مرحلي" و"ملاحظة أولية" للأبحاث المتعلقة بسوسيولوجيا الدين، في "سوسيولوجيا السيطرة" و"سوسيولوجيا الدين" من "الاقتصاد والمجتمع" في مقالة "المقولات" وكذلك في البحث "المعنى" حرية القيمة "للعلوم الاقتصادية والسوسيولوجية وفي محاضرته "العلم بوصفه مهنة". إن المعارف المتعلقة بنظرية الموسيقى وبتاريخها وبإثنولوجيتها وكذلك بفيزياء الصوت، إنما هي ضرورة بالغة لفهم النص، وهي ذاتها تشكّل أرضاً "غرائبية" (exotisch) وفي الأفق البعيد بشكل استثنائي بالنسبة إلى الحقوقي، وعالم الاقتصاد السياسي، المؤرخ وكذلك بالنسبة إلى عالم الاجتماع، على أن غربتهم من الاختصاص لم تقلل من الكرامة المناسبة للنص. وهذا لا يصح بصورة أقل بالنسبة إلى طبيعته المجزأة وإدماجه في كلية الأعمال الموجودة بين أيدينا، إنه

الإدماج المتعلق بتاريخ العمل والذي لا يزال إشكالياً وغير مفرح حتى الآن بسبب صعوبة تحريره.

هذه الدراسة هي الجزء الأول من سوسيولوجيا الثقافة "لسوسيولوجيا مضامين الثقافة" التي خطط لها فيبر لكنه لم ينفذها، والتي حاول من جهته أن يشرح فيها على مستوى الفنون المتعددة، من فن العمارة، الأدب وكذلك الموسيقى خصوصية الثقافة الأوروبية الحديثة وخصوصية العقلانية الغربية في مقارنة مستقاة من التاريخ العالمي - في الموازاة وفي التحديد وصولاً إلى بحثه المعالج في "**الاقتصاد والمجتمع**" الموجود ضمن ذات المساءلة المتعلقة بالتاريخ العالمي "التكوين" الفعل الاجتماعي في مجالات الاقتصاد، السيطرة، الدين والقانون. وهو في مشروعه القاضي بدراسة سوسيولوجيا الثقافة توجه قبل كل شيء، أي منذ عام 1910 نحو الموسيقى، ولهذا التوجه أسسه المتعلقة بتاريخ العلوم والمسيرة الذاتية. إن تحدره من أسرة بورجوازية وذات علاقة وثيقة بالموسيقى إضافة إلى الاستعداد الموسيقي البارز لديه وصداقته مع المؤلفين الموسيقيين ومع المشتغلين في هذا الفن، وبصورة خاصة الصداقة الوثيقة والحميمة مع عازفة البيانو مينا توبلر (Mina Tobler)، أكثر من ذلك الازدهار الأول للاختصاص الجديد في علم الموسيقى المقارن (إثنولوجيا الموسيقى)، كذلك السؤال الأساسي المهيمن عن شروط نشوء البورجوازية الأوروبية الحديثة، وعن إدارة الحياة العقلانية نوعياً لديها وعن تجلّيها الثقافي الفريد من نوعه في التاريخ العالمي: ضمن هذه المؤشرات نشأت دراسة الموسيقى مباشرة في السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى.

I. الأفق الموسيقي لماكس فيبر

1 ـ الموسيقى في التكوين الثقافي للمجتمع البورجوازي

نشأ ماكس فيبر في أحضان أسرة تنتمي إلى الطبقة البورجوازية وفي محيط تعد فيه الموسيقى إحدى بدهيات التكوين الثقافي. وكانت كلمة الموسيقى تعني في زمنه بالدرجة الأولى التقليد الكلاسيكي الرومنطيقي من موتسارت إلى هايدن فبيتهوفن وصولاً إلى برامز (Brahms)، ليست وفاغنر، أما معاصرو فيبر ومجايلوه من أمثال ريتشارد شتراوس وغوستاف مالر (Gustav Mahler) فقد كانوا مثار خلاف عند انعطافة القرن، وقد نظر إلى أغلبهم بوصفهم قمة "التقدّم" الموسيقي، في حين نجد أنّ أنطون بروكنر (Anton Bruckner) المتوفى في عام 1896 لم تنتشر شهرته إلا ببطء وعندما اقترب من نهاية حياته خارج فيينا وخارج النمسا. هذه الثقافة الموسيقية إنما هي لدى الطبقة البورجوازية الناطقة باللغة الألمانية "ألمانية" بالكامل، مع تضمين تقليد فيينا، الذي يشكل نواته كل من هايدن، مونسارت وبيتهوفن ـ وقد تكون أسلوبه بصورة أكثر قوة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حول "كلاسيك فيينا" كمقابل "لكلاسيك فايمار". يشكل التصور الذي يرى بأن الثقافة الموسيقية الألمانية هي المسيطرة في عالم الثقافة وأن لا شيء يمكن مقارنته مع هذه الموسيقى الألمانية هي الرؤية العامة للمثقفين في البلدان الناطقة باللغة الألمانية. ولا بأس من أن نذكر هنا مقولة باول بيكر (Paul Becker) عن "الصلاحية العالمية للموسيقى الألمانية"[1]. إضافة إلى

---

(1) Paul Bekker, *Die Weltgeltung der deutschen Musik* (Berlin: Schuster & Löffler, 1920),

عمل بيكر المولود في برلين عام 1882 بعد اشتراكه كعازف كمان في الأوركسترا =

نشيد غيدو آدلر (Guido Adler) عن "الجوهر الأساسي الألماني" "المعترف به من كل الأمم الثقافية في كل العالم الموسيقي بوصفه تجسيداً لاكتمال الفن الموسيقي"، كلاسيك فيينا[2] وتأكيد القومية الألمانية لماريان فيبر حول "أساطين الغناء في نورمبرغ"[3] لفاغنر؛ كل هذه الأقوال تعكس بصورة دقيقة هذه النظرة. وهذا يعني بكل بساطة أن الثقافات الموسيقية الوطنية الأخرى تلعب تبعاً لهذه الرؤية دوراً متواضعاً، وحتى الموسيقى الفرنسية ممثلةً (بكلاود ديبوسي كأحد رموز الحداثة) التي ازدهرت نحو 1700، وكذلك الموسيقى الروسية التي صارت تستقبل تدريجياً وبصورة أكثر عمقاً واتساعاً.

في ذلك الزمن صار التفهم البورجوازي للثقافة الموسيقية وتطوراتها يتغذى على الممارسات الخاصة للموسيقى ومن زيارة الحفلات الموسيقية والحديث الاجتماعي القيّم، والذي يصب أيضاً في الجدال مع الصحافة الموسيقية، التي ازدادت أهميتها بشكل كبير نحو العام 1900. منذ منتصف القرن الثامن عشر احتلت مركز الصدارة في الرعاية الموسيقية المنزلية آلة اللمس، أما في زمن فيبر

= الفلهارمونية في برلين بين عامي 1911-1925 كناقد موسيقي أول في صحيفة فرانفكورت وأسهم كمرجع في تكوين الرأي في ألمانيا. مميز بالنسبة إلى التقدير المشابه في القرن المنصرم إنما هو فرانز برندل، انظر: Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, hg. von Franz Stade, 6 Aufl. (Leipzig: F. C. Schilde, 1878), S. 514f.,

الذي يسمي الأعمال الفنية بالمعنى الألماني، على أقل تقدير في مجال الموسيقى الآلاتية، الشيء الأعظم ضمن هذا الجو.

(2) Guido Adler, Hg.: "Die wiener klassische Shule," in: *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 1924), S. 694f.

(3) Marianne Weber, *Lebensbild* ([n. p.]: [n. pb.], [n. d.]), S. 506,

زوجها يضع هنا بالتأكيد تشديدات أخرى. أكثر تفصيلاً لذلك انظر أدناه ص 89 وما يليها من هذا الكتاب.

فأصبح البيانو "قطعة الأثاث البورجوازية" مثلما يصفه فيبر مقتفياً أثر أوسكاربي[4]. إلى جانب ذلك تأتي الأعمال الموسيقية التي تسمى موسيقى الحجرة، قبل كل شيء في الرباعي الوتري المنزلي، بل في التعاون بين البيانو والآلات الوترية أيضاً، ومن النادر أن تشترك آلات النفخ، في النهاية يوجد ذلك في البيوت الثرية، التي تشعر بأن لديها واجبات تجاه تقديم هذه العروض أو حاجة لها، حيث تقام حفلات موسيقية منزلية تحييها فرق موسيقية محترفة، وقد كان البيانو حتى في زمن فيبر آلة موسيقية خاصة بالنساء، فهو ضروري بوصفه آلة مصطحبة بالنسبة إلى الغناء، الذي تلتزم به قبل كل شيء العناصر النسوية من أعضاء الأسرة، ولاسيما البنات منهن، يصاحبهن الشباب الصغار الطامحون بالأمل. بصورة خاصة تعمقت ثقافة الأغنية نحو العام 1900، فالشعبية والإنتاج الغني لهذا الجنس من التأليف الذي هو الأغنية كان له واحد من جذوره حتى عتبة الموسيقى الحديثة (لدى هوغو فولف). في النهاية هذا ما يشير[5] إليه فيبر في الفصل الختامي من دراسته عن الموسيقى، بأن البيانو لا غنى عنه بوصفه الآلة الموسيقية الوحيدة، التي يمكن للمرء أن يتعرف من خلالها على الأعمال الكبرى للموسيقى الأوركسترالية وللأوبرا، في مختارات من البيانو وفي الدائرة المنزلية.

2- الموسيقى في التكوين الثقافي للأجداد

يمكن القول دونما مبالغة بأن الإحساس المرهف بالموسيقى إضافة إلى الاهتمامات الموسيقية التقت مع ماكس فيبر منذ أن كان في المهد. لقد ألقت حجر الأساس بهذا الشأن إدارة الحياة ذات

---

(4) انظر أدناه ص 463 من هذا الكتاب.

(5) انظر أدناه ص 459 من هذا الكتاب.

الاهتمام ثقافياً وموسيقياً لأجداده من جهة الأم. فمن بين أجداده الألمان - الإنجليز ـ الهغونوتن، الذين ينتمون إلى عائلات تجارية سوشي وبنيك ذات الملكيات الواسعة والقاطنة فرانكفورت، لندن ومانشستر، كان لدى جده الأكبر كارل كورنيليوس سوشي (Karl Cornelius Sushi) (1768-1838) محبة خاصة للموسيقى. وكما تتحدث ابنته هنرييت بنيك[6] (Henriette Benecke) فقد كان لديه بيانو في غرفة عمله، وقد عاش "طويلاً معتزلاً المصالح الخاصة موالياً اهتمامه بالموسيقى، التي أحبها بشغف ومارسها طويلاً، لكن بنجاح ضئيل.. حفيدته ساسيلي (سيسيل) جان رينو تزوجت في 28 آذار/ مارس من عام 1837 من فيلكس مندلسون بارتولدي، الذي كان يمارس نشاطه منذ عام 1835 في لايبزيغ بوصفه قائداً لأوركسترا غيفاند هاوس. وماكس فيبر يذكر هذه الرابطة في رسالة تعود إلى 24 نيسان/ أبريل عام 1920 لعلاقتها مع الاتهام باللاسامية[7]. وقد سكن المؤلف الموسيقي أثناء الرحلات الموسيقية الاحتفالية بوصفه قائد

---

(6) Henriette Benecke, *Alte Geschichten* (Heidelberg: A. H. Avenarius, 1866) (zunächst anonym erschienen), S. 53,

(من الآن وصاعداً: Alte Geschichten)،

حول هذه الشهادة والموسيقيين القادمين من تاريخ العائلة الأقدم لفيبر، انظر: Guenther Roth, *Max Webers deutsch-englische Familiengeschichte 1800-1950, mit Briefen und Dokumenten* (Tübingen: Mohr-Siebeck, 2001), S. 63 and 114,

(من الآن وصاعداً: Roth, *Familiengeschichte*)،

السيدة هيلينه زوجة كارل كورنيليوس سوشي، مولودة في شونك كانت تدير في فرانكفورت صالوناً أدبياً موسيقياً معروفاً، وكان من ضيوفه المترددين عليه كثيراً بين آخرين غوته وبرنتانو.

(7) كل محيطي تقريباً يهودي بالكامل، زيادة على ذلك أن عمة أمي كانت زوجة فيلكس مندلسون، أنا أعتقد بأنني غير متهم بأن أكون لاسامياً. هنا أصلح بأن أكون يهودياً (رسائل موجهة إلى نفر من الضباط) (رسالة ماكس فيبر إلى كارل بيتر-سين في 14 نيسان/ أبريل 1920، Privatbesitz; MWG 11/ 10)؛ استشهد به في: Roth, *Familiengeschichte*, S. 472.

الأوركسترا وعازف البيانو في إنجلترا لدى الأقارب، بصورة خاصة في فيللا بنيك على تل الدنمارك وعلى بارك رسكين في لندن، حيث ألّف "الأغاني كي تغنّى في العراء" رقم 48 و59 وقدمها هدية إلى الخالة الكبرى لفيبر هنرييت بنيك[8]. كما كانت صلة المؤلف الموسيقي وثيقة بالجد الأكبر لفيبر، تدل على ذلك الواقعة المؤدية أنه عزف بحضور كارل كورنيليوس شوسي وفي ليلة وفاته في 27 أيار/ مايو من عام 1738 لبضع ساعات "أعمالاً موسيقية محببة له من تأليف موتسارت، هايدن وبيتهوفن وقد شعر الجد بالغبطة الكبرى بسبب الموسيقى أولاً وبسبب الزوج الجديد بالحب لعزيزته سيسيلي الجميلة"[9].

كانت كل من هنرييت بنيك وشيقيقتها إميلي فالنشتاين، جدة فيبر عاشقتين بشغف للموسيقى، وهما تتحدثان بصورة مفصلة عن حفلات موسيقى الحجرة، المنتظمة والعالية المستوى نوعياً في منزل بنيك على التل الدنماركي. وهكذا تذكر هنرييت بأن الموسيقى تمثل "سعادة الحياة القصوى" بالنسبة إلى زوجها فريدريتش فيلهلم بنيك (Friedrich Wilhelm Beneke): "لقد أقام في منزلنا حقاً أجمل الحفلات الموسيقية المكتملة، جمع إليها في الغالب عشرة إلى اثني عشر فناناً، وكلهم يمتازون بالسوية العالية. ليس هنالك من ثمن بالنسبة إليه يضيع إزاء هذه السعادة، وعزف الموسيقى مع بناته ومع ابنه كان أجمل متعة [.....]. مندلسون بارتولدي، وجوزيف يواخيم

---

(8) انظر لذلك رسالة كارل كلينغلر إلى مندلسون في 12 حزيران/ يونيو 1843، في:
Karl Klingemann, *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen: Bädeker, 1909), S. 282.

(9) هكذا يقول ابن إدوارد سوشي (Eduard Souchay) في:
"Familienerinnerungen" (Manuskript, Stadtarchiv Frankfurt, Bl. 195),"
اقتبس بحسب: Roth, *Familiengeschichte*, S. 116f.

وإرنست باور كانوا من أكثر أصدقائه حميمية"[10]. إميلي تتذكر إقامتها الثانية في إنجلترا في عام 1827 "كثيراً ما حضرت تمثيل "دون جوان" هناك في منزل بنيك مع العائلة بكاملها، السيد بنيك باص، وفيلهلم: نغور، وماتيلده: سوبرانو، وهنرييت: آلت، وفريتس شليمر كان يرافق ويغني مع الآخرين حيثما كان ذلك ضرورياً، "كنت أصغي وأجد نفسي في السماء الثالثة، فموسيقى الحجرة كانت وستظل مصدر حبي وشغفي"[11]. وليس أكثر دلالة على القيمة، حتى المادية التي أضفاها آل بنيك على الموسيقى من

---

(10) Alte Geschichten, S. 115f.,

(انظر أعلاه ص 46، الهامش رقم 6 من هذا الكتاب)، مقتبسة من: Roth, *Familiengeschichte*, S. 142,

إرنست باور هو مدرس في الكلية الملكية للموسيقى ورئيس اتحاد الغناء الألماني للرجال، لقد سمع ماكس فيبر ذاته جوزيف يواخيم، عازف الكمان المُحتفى به، المؤلف الموسيقي وصديق برامز، انظر أدناه ص 58 من هذا الكتاب.

(11) Emilie Souchay Fallenstein, *Erinnerungsblätter an meine kindheit und jugend. Für meine, Kinder aufgezeichnet in den Winterabenden 1872-1875* (Stuttgart: Guttenberg (Privatdruck), 1882), S.155,

اقتبس من: Roth, *Familiengeschichte*, S. 141f,

المقصود لموتسارت: أكثر تفصيلاً: المغنون ليفين أنطون فيلهلم بنيك، وابنة فريدريك فيلهلم وأخته ماتيلده. في أيار/ مايو 1819 جاءت إلى لويزه ريتشارد، ابنة الموسيقار يوهان فريدريك ريتشارد، لمدة نصف عام كضيفة على آل بنيك وأخذت على عاتقها تدريس الغناء للابنتين إميلي وماتيلده. أما فرتيس شليمر فهو خال إميلي، كان في البداية مربياً لأبناء روتشلد في لندن، ثم عاش بلا مهنة في فرانكفورت على الماين، وقد تعرف في نابولي على فيلكس مندلسون وتوسّط لتوطيد العلاقة بين الموسيقار وبين سيسيل، في لايبزيغ استمرت علاقته مع آل مندلسون، وهنا تعرف على الموسيقار روبرت شومان. وهو ذاته يمكن القول عنه بأنه كان مشرداً، غير أن هرمان هلمهولتس اعتمد عليه بوصفه خبيراً في صناعة الأورغن وعزفه، يمكن العودة إلى:

Den Kirchlichen Anzeiger für die evangelischlutherischen Gemeinden, Jg. 9 (1890), S. 358f.,

في مناسبة وفاته بتاريخ 23 أيلول/ سبتمبر 1890.

الهدية التي قدّمها فيلهلم بينك لولده تشارلي وهي آلة كمان ستراد يفاري تعود إلى العام 1694[12].

أما في منزل والدي ماكس فيبر سواء أكان ذلك في إيرفورت أم في شارلو تنبورغ بدءاً من عام (1869) فإن العروض الموسيقية تحتل مكانة رفيعة، وإن لم تكن باذخة كما هو الحال في بيوت أسرة سوشسي وبنيك. وفي حين لم يظهر الأب ميولاً نحو الموسيقى، فإن الأم هيلين المولودة في فالنشتاين كانت حريصة بحكم قرابتها مع العمة على تمتين العلاقة مع أسرة الموسيقار مندلسون في برلين، من دون أن ننسى أنها تلقت في صباها تربية موسيقية معمقة من خلال فيكتوريا غرفينوس. هذه المعلمة، التي كانت تدرس الغناء والعزف على البيانو في هايدلبرغ وتقطن في منزل والدي هيلين في هايدلبرغ ترجمت وحررت مع زوجها مؤرخ الأدب جورج غوتفريد غرفينوس (Georg Gottfried Gervinus) أوبرات إيطالية من تأليف هاندل[13]

---

(12) انظر لذلك: Roth, *Familiengeschichte*, S. 143.

(13) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 21,

وهي تذكر بهذا الصدد: "في الطابق العلوي من المنزل سكن غرفينوس، صديق فالنشتاين وبعد موت هذا الأخير صار صديقاً أبويّاً ومعلماً للبنات، اللواتي كن ينظرن إليه بالاحترام والتبجيل. أيضاً زوجته كانت من الشخصيات التي وضعتها الأخوات [إيدا، وهنرييت، وهيلين وإميلي] في موقع شديد الرفعة. لقد عمل هذا الزوج المحروم من الأطفال على إيثار هيلين وتقريبها منه، وفي حين كونتهن "العمة" موسيقياً، بذل "العم" جهداً كبيراً كي يدخل الفتيات في عوالم الحضارة الكلاسيكية القديمة. فيكتوريا غرفينوس (Victoria Gervinus)، نشر في برايت كوبف (Breitkopf) وهرتل (Härtel) في مقتطفات بيانو مع ترجمة ألمانية لـ هندل بفلوريدانية لزوجها رادميست، سوزارم وأورلاندو 1892.

لقد أصدرت فكتوريا غرفينوس قبل وفاتها بعام واحد في 1892 مجموعة من سبعة مجلدات:

"Sammlung von Gesängen aus Händels Opern und Oratorien",

وانظر أيضاً كتاب: Naturgemäße Ausbildung in Gesang und Klavierspiel (beides Leipzig: Breitkopf & Härtel).

مع إصدار الأوبرات وإصدار كتاب: =

(Händel)، وفي هذا المجال قدمت لابنة المنزل هدية ثمينة[14].

3- الميول الموسيقية لماكس فيبر والتكوين الموسيقي العملي

عملت هيلين ما استطاعت كي تنقل تأهيلها في مجال الموسيقى إلى أطفالها. وها هي تتحدث عن أكبرهم سناً ماكس الذي كان في العاشرة فتقول بأنه كان يتمرن كل يوم على العزف على البيانو لمدة نصف ساعة وذلك في الصباح الباكر وبعد الظهر، "حيث بدأ منذ فترة قصيرة لدى معلم محلي، وهو يعمل بشغف، أصابعه مطواعة، كما يبدو أن أذنه الموسيقية جيدة"[15]. غير أنها أصابت نجاحاً ضئيلاً في أن تضبط الفتى الناشئ في إطار جهودها التربوية المسيحية تأكيداً كي يشترك في الغناء الكورالي الذي يقام كل يوم أحد[16]. عندما

= Georg Gottfried Gervinus, *Höndel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: W. Engelmann, 1868),

ومع تأسيس جمعية هاندل الألمانية (1856) وإقامة تمثال لهاندل في مدينة هاله (1859) دافع هذا الزوج بالتعاون مع فريدريتش كريساندر، وموريتس هاوبتمان وزيغفريد دين لا عن إحياء فيلولوجي فقط وإنما عن إحياء ألماني معبأ وطنياً وليبرالياً قومياً لهاندل.

(14) من المتوقع أن فكتوريا غرفينوس أهدتها نسخة من أعمال هاندل، وهذا ما تبينه رسالة وجهها ماكس فيبر في 4 كانون الأول/ ديسمبر 1919 (GStA Berlin, Rep. 92, Nl. Max Weber, Nr. 23, Bl. 51-54; MWG 11/10) من ميونيخ إلى شقيقته كلارا مومزن: التي نظمت الميراث بعد موت الأم: "لم تعرف الأم كيف تتصرف في ما يخص هاندل. هل علينا أن نعطيه إلى من يعمل في المزادات. وهو يظل دائماً مرتفع القيمة على الرغم من أن المجلد الأول مفقود". ويبقى الأمر موضع سؤال إن كان العمل مكتوباً بخط اليد أم أنه كتاب مطبوع طبعة قديمة.

(15) مقتبس من: Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 43,

من أجل الاطلاع على أوقات التمرين لماكس يمكن العودة إلى المرجع المذكور ص 36 وما بعد.

(16) هكذا تشكو في 10 آب/ أغسطس 1885 أمام أختها إميلي (نكسل) بنيك الاقتباس من: Roth, *Familiengeschichte*, S. 510 =

يشكو فيبر بعد ثلاثين سنة في دراسة عن الموسيقى بأن "بعض الكورالات لا سيّما تلك التي يعرف نتاجها الدياتوني الصافي منذ القرن الخامس عشر، تغنّى الآن بعد خمسمائة عام تقريباً مع شيخوخة كروماتية سائرة نحو التجهيل، وقد أصبحت ملكية دائمة رسمية". وهكذا يمكن أن تعود هذه المعرفة إلى الحماسة الكورالية التربوية لوالدته[17]. من المعروف أنه لم يتحدث أحد مطلقاً عن مهارات الشاب ماكس في العزف على البيانو. وهذا يدعم التوقع، بأن فيبر لم يجرؤ على ارتياد مدارج عليا في أدبيات البيانو[18]- على عكس عمه هرمان القاطن في ستراسبورغ وابن عمه أوتو باومغارتن (Otto Baumgarten) اللذين كانا يسيطران على قوانين أدبيات البيانو من باخ إلى بيتهوفن، إلى شوبرت، مندلسون، شومان وبرامز[19].

= "ماكس الصغير وأيضاً ألفريد لا يستطيعان أن يحزما أمرهما طوعاً للذهاب إلى الكنيسة [. . .] لقد بدأت منذ سنوات المشاركة في الغناء الكورالي قبل طعام الإفطار، لكي أرسخ في قلوب الأطفال محبة الكورالات القديمة العزيزة ولكي أنقل إليهم الإحساس بالأحد".

(17) انظر أدناه ص 409 من هذا الكتاب. في عمل فيبر (Weber) *Die Protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus*، نجده في لوثر (Luther) وجرهارد غوارله (Paul Gerhards Choräle)، مذكورة كذلك في: (Weber, PE 1, S. 52).

(18) الطبعة الأولى لرسائل الشباب، عندما كان فيبر في الثانية عشرة من عمره:

Max Weber, *Jugendbriefe*, hg. von Marianne Weber (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) o. J., [1936]),

(من الآن وصاعداً: Weber, *Jugendbriefe*)،

تبين اهتمامات فنية لكن فقط في مجال فن البناء والنحت، يمكن العودة للاستزادة إلى رسائل في 11 آب/ أغسطس و29 كانون الأول/ ديسمبر 1878 ص 6 و17.

(19) يتحدث اللاهوتي أوتو باومغارتن، الذي تبادل الرأي بعمق مع ماكس فيبر، أثناء فترة دراسته في هايدلبرغ، وماكس أصغر منه بست سنوات (Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 71),

في: Otto Baumgarten, *Meine Lebensgeschichte* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1929), S. 32f., =

ويبقى السؤال، فيما إذا كان فيبر يشارك في العزف على البيانو في اللقاءات الجامعة يوم الأحد بعد الظهر التي كان يقيمها الأقارب والعائلات الصديقة بدءاً من باومغارتن إلى بنيك، فرنسدورف وهاوسرات في ستراسبورغ، هايدلبرغ وغوتنغن، في هذه اللقاءات العائلية حيث يكون في الغالب حاضراً أثناء خدمته العسكرية، يتلى في العادة الأدب وأيضاً يغنّي، حيث تظهر بصورة خاصة عمته إيمي باومغارتن، التي تشدو "بصوتها الرائع" "كونشرتو لفاغنر"[20]. وإذا كان فيبر في محاضراته حول موضوعات تاريخ الموسيقى أمام أصدقائه وزملائه يبين على البيانو ظاهرات هارمونيه[21]، فإن ذلك لن يكون مفاجئاً بسبب مواظبته على دروس الموسيقى لمدة سنتين أو ثلاث على أقل تقدير، وتبعاً لذلك ليس من المسموح أن يستنتج المرء نتيجة لصمت المراجع عن القدرات الموسيقية العملية للشاب،

= عن التأهيل الجمالي الموسيقي المؤسس، الذي تمتع به في كارلسروه في بنسيون ضابط بروسي، وهو يلاحظ بالنسبة إلى عقبات برنامج البيانو، القائم على "كلاسيكية صارمة" "عندما أدرجت لاحقاً شومان، شوبرت وشوبان في برنامجي. "أغاني مندلسون" بلا كلمات، استطعت أن أعزف باكراً دونما معارضة، ولأن الموسيقار ينتمي إلى مجموع العائلة، كان ذلك بالنسبة إلى الأب بداية. لكن القلق جاء من عزف ريتشارد فاغنر أو ليست فقط في المسرح أو الكونشرتو، إنني لن أجعل أبي متكدراً من جرّاء ذلك".

(20) انظر فيبر (أعلاه الهامش رقم 18 من هذا الكتاب):

Weber, *Jugendbriefe*, S. 66, 80 und 101,

جرت العادة في محيط القرابات العائلية أن تتلى كوميديات شكسبير، حيث توزع الأدوار ويرتدي الممثلون الملابس المناسبة، وهذا كان يوجد بين فيلكس مندلسون ابن السادسة عشرة (في بيت الوالدين شارع لايبزيغ في برلين) مع ماكس فيبر ابن الثامنة عشرة (لدى الأقارب في ستراسبورغ)، قارن مع المرجع المذكور، ص 67، وانظر:

Hans Christoph Worbs, hg., *Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989), S. 21.

(21) انظر أدناه ص 242 وما بعدها من هذا الكتاب.

أن فيبر كان مثلما يقول ساخراً[22] ابن الثلاثين عاماً ذاته "غير متفهم للموسيقى": بينما العكس هو الصحيح، مثلما يقول شهود مقربون من فيبر ومثلما يمكن أن نستقي من ذكريات مجايليه. هذا ما يشهد به باول هونيغسهايم (Paul Honigsheim)، وهو واحد من طلاب فيبر في المرحلة المتأخرة في علم الموسيقى في هايدلبرغ، ذلك أن المعلم المحترم "كان في كل خلية من قلبه" عالماً بالموسيقى ومحباً لها، "الموسيقى والصداقة مع الموسيقيين بقيتا دونما توقف إحدى العناصر المكونة لبيت فيبر"[23]. أما شقيقته كلارا فتتحدث عن ابن الثامنة والعشرين المحاضر في جامعة برلين: "يا لها من متعة كان يشعر بها إزاء الموسيقى. لقد علمني، كما تعرفت من خلاله على جميع أوبرات فاغنر، من خلال تفهمه المرهف فقط، وقدرة الإدراك لديه أصبحت بالنسبة إليّ ما أنا عليه الآن. لقد قبض على كل المكونات بواسطة حاسة السمع الموسيقية الرائعة لديه وحدّة الذاكرة، وأنا لا أزال أذكر بسعادة غامرة أمسيات الأوبرات، عندما كنا نذهب يداً بيد عبر حديقة الحيوانات باتجاه البيت ونحن نعيد في الذاكرة الألحان التي استمعنا إليها"[24].

مما يجدر ذكره أن السمع المدرّب جيداً إلى ما فوق المستوى المتوسط إضافة إلى الذاكرة الموسيقية، كل ذلك مكن فيبر من جهة من أن يدرك مزايا الثقافات الموسيقية المختلفة كثيراً ما وراء الثقافة

---

(22) في رسالة تعود إلى 20 تموز/ يوليو 1294 من برلين يتحدث فيها إلى زوجته عن زيارة جميع آلات اللمس التاريخية في بناء الأكاديمية. انظر أدناه ص 54، الهامش رقم 25 من هذا الكتاب.

(23) Paul Honigsheim: "Der Max-Weber-Kreis in Heidelberg," in: *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie*, Jg. 5, Heft 3 (1926), S. 282, und "Marianne Weber 80 Jahre," in: *KZfSS*, Jg. 3 (1950/ 1951), S. 133.

(24) اقتباس من: Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 178.

الغربية، كما مكنّه من جهة ثانية من أن يشكو خسائر الاختلاف الذي جاء به أصولاً قطار النصر للبيانو البورجوازي إلى السامع الأوروبي، وهكذا يخبر فيبر شقيقته ليلي في رسالة تعود إلى 5 آب/ أغسطس 1912 بالاكتشاف المركزي المرتبط بالتاريخ العالمي قائلاً: "ذلك أننا لدينا موسيقى هارمونية فقط، على الرغم من أن دوائر ثقافية أخرى دلَّلت على وجود سماع أكثر رهافة وثقافة موسيقية معمقة أكثر منا بكثير"[25]، "لقد حملت تربيتنا الحصرية على الموسيقى الهارمونية الحديثة ليعمل جوهرها تماماً ومن قبله [البيانو]، من دون أن ننسى إلى حد يبعد الجانب السلبي، عندما أخذ التعود على التقسيم الاثني عشري من أذننا - أذن الجمهور المستقبل - بتأكيد الجانب اللحني جزءً من تلك الحرية، التي أعطت للمهارة اللحنية لثقافة الموسيقى القديمة الطابع الحاسم"، وحتى تدريب المغنين يحصل "الآن بالكامل تقريباً على البيانو. إنه لمن الواضح أننا من خلال البيانو نصل إلى سماع عذب لا يمكن بلوغه لدى التمرين على الآلات بدوزنة صافية". السبب هو "مبدأ المسافة البعيد عن الهارمونية في الأساس الأخير، والذي يشكّل موضوعياً أساس تقسيم أبعاد آلات اللمس لدينا، الذي "يعمل بشكل كبير على سد الطريق على رهافة السمع" على الرغم من "تفسير الأصوات كل حسب منشئه الهارموني"، الذي "أجل وقبل كل شيء يسيطر على سمعنا الموسيقي، الذي يعرف كيف يحس الأصوات المميزة في تشابهها على الآلات تبعاً لأهميتها المتوافقة كما يعرف كيف يسمعها مختلفة ذاتياً"[26].

---

(25) MWG 11/ 7, S. 639، أكثر تفصيلاً بالنسبة إلى هذه الرسالة المركزية انظر أدناه ص 239 من هذا الكتاب، وحول الفقرة المماثلة في دراسة الموسيقى، انظر أدناه ص 398 من هذا الكتاب.

(26) انظر ص 461 وما بعدها وأيضاً ص 424 وما بعدها من هذا الكتاب.

من جهة ثانية يبدو فيبر في تجربته الموسيقية الخاصة في موقع يتيح له أن يجري مقارنة تقع فوق المتوسط وعارفة في المحاججة العقلانية لتفسيرات شتى في صالة الكونشرتو أو قاعة الأوبرا: وهذا يجري مباشرة مع ارتباط التجربة الفنية بنوعية العرض، وهنالك مثال غني بالدلالة يتمثل في الرسالة الموجهة إلى مينا توبلر في 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1919، يعطي فيها فيبر حكمه على أمسية للبيانو أقيمت في ميونيخ من قبل ميخائيل فون سادورا (Michael von Zadora) وهو تلميذ بوزوني، وقد عزف فون سادورا المارش الجنائزي لشوبان (Chopin) من سوناتا سي د - مول رقم 35 من جهة "غير عاطفي بالكامل (فيه تعاطف)"، لكن من جهة ثانية "وضع الإيقاع ذاتي جداً"[27]. هنا تلعب دوراً كبيراً وبكل وضوح ذخيرةٌ معرفية بأعمال الفنانين يضاف إليها الاهتمامات المتعلقة بتقنية الآلات وبتاريخ الموسيقى، وقد تعمقت وازدادت قوةً من خلال العمل في دراسة الموسيقى، وهكذا في النقد الحاسم لمعالجة بوزوني الرومنطيقية المتأخرة والمشحونة للبيانو لكاكوني من أعمال باخ ري د - مول بارتيتا للكمان المنفرد BWV 1004 حسب أعمال باخ في تفسير وتنفيذ فون سادورا يعترف فيبر "لقد تعرضت حقيقة للإغواء [....] هذا الباخ فقط، هذا لم يكن باخ. صخب هائل هنا في الباص ماذا ينبغي أن يكون قد جاء في السابق في الكلافيكورد[28]؟ لقد كان ذلك رائعاً في

---

(27) Privatbesitz; MWG 11/ 10.

(28) المصدر نفسه، بالنسبة إلى الكلافيكورد (المحزوم القديم)، الذي لا يسمح بعزف مرتفع الصوت، انظر أدناه ص 85 أو الصفحات التالية وكذلك القاموس ص 514 وما يليها من هذا الكتاب، تعرّف فيبر في برلين عام 1894 على آلات اللمس القديمة لسنة واحدة بعد أن كانت قد افتتحت هناك المجموعة الملكية للآلات القديمة يمكن العودة إلى الرسالة التي أرسلها فيبر إلى زوجته في 20 تموز/ يوليو 1894، "في يوم الأربعاء ظهراً أخذني (مؤرخ الزراعة أوغست) مايتسن إلى مبنى الأكاديمية، حيث شرح لنا زميل هو في الحقيقة مؤرخ =

نوعه لكن ليس باخ". في دراسته عن الموسيقى يُذكر فيبر من جهة أخرى ودونما تقييم شخصي "الصعوبة الأكيدة بالنسبة إلى الإحساس الحديث المتوجه نحو التناغم وكذلك الصعوبة في تفسير الفنانين المبدعين بالسترينا وباخ طبقاً للمغزى الموسيقي، مثلما فعلوا هم أنفسهم ومعاصروهم"[29]. غير أن هذه المعرفة التاريخية ومعها الضمير لا تعلو دائماً فوق الانطباع الجمالي. في رسالة إلى مينا توبلر تعود إلى 3 كانون الثاني/ يناير 1920 تدور حول عرض أوراتور يوم عيد الميلاد لباخ الذي أقيم في ميونيخ يعرب فيبر عن خيبة أمله، ليس فقط حول الخصائص التقوية للعمل وإنّما أيضاً حول الاشتغال الضئيل تاريخياً، والذي يتوقع أنه يعود إلى تأثير البروفسور تيودور كروير أستاذ علم الموسيقى في ميونيخ وهابدلبرغ، والذي نشر دراسة الموسيقى لماكس فيبر بعد وفاته[30]، إن هذا العرض يوقظ ذكريات عن أسلوب العرض العاطفي للرومنطيقية المتأخرة لفولفروم في أزمنة هايدلبرغ. "الموسيقى: حديثاً في أوراتوريوم عيد الميلاد لباخ - جمعية باخ المحلية، شمبالو، فرقة صغيرة. لا يمكن مقارنتها مع إنجازات فولفروم، على المرء أن يعترف بذلك، القاعة (أو ديون) حقيقة كبيرة جداً. ومن ثم: الكثير جداً (الكائنات الأولى الثلاث) مما أعطى أثراً

= موسيقي لمدة ساعة ونصف عناصر المجموعة الكاملة من الآلات الموسيقية القديمة والحديثة، لقد شاهدنا أقدم كلافيشمبلو معروف يعود إلى القرن السادس أو السابع عشر، كما شاهدنا الآلات التي ألف عليها الموسيقيون المعروفون من باخ، إلى مندلسون وليست. لقد كانت الفروق في لون النغمة، التي بيَّنها لنا تمثيلاً على الآلة ذاتها كأساس لمعرفة خاصية كل منها، وكانت لواحد له معرفة دقيقة بالموسيقى مثلي واضحة تماماً. وقلت للزميل بأنني أريد أن أعود بصحبتك إلى المكان ذاته، حيث يعيد لنا هذا الشرح الذي عشناه الآن. . . " (GStA Berlin, Rep. 92, Nl. Max Weber, Nr. 30, Band 1, Bl. 49-50; MWG 11/2).

(29) انظر ص 374 من هذا الكتاب.

(30) تعرف كروير وفيبر على بعضهما البعض شخصياً، انظر ص 257 من هذا الكتاب.

مملاً جداً وحرْفياً [....]. كل ذلك كان مشروطاً بالاشتغال الناقص، إذ ما لبثت أن سيطرت حالة من الملل [.....]"[31].

تتجلى مقدرة فيبر العالية في مقارنة التفسيرات في إصراره الشامل على "عرض جيد قدر الإمكان". وهذا يظهر أيضاً في تعليقه الذي يدل على حرفية دقيقة على عرض "تريستان" في آب/ أغسطس 1919 من ميونيخ "إيزولده مثلت بشكل جيد (مورينا) كان الصوت فقط بالنسبة إلى الفرقة ضعيفاً جداً، أما تريستان فلم يكن على المستوى ذاته من العظمة وكان معذباً وباهتاً في الفصل الأخير: في هذه المرة كان الفصل الثالث "طويلاً" لأنه مرهق وغير ودّي، علماً بأن الفصل الثاني الذي بدا طويلاً لم يكن على أقل تقدير متعباً بسبب التمثيل الجيد. الفرقة كما بدت لي بالمطلق من الطراز الرفيع"[32]. وهو يتحدث إلى زوجته عن تقديم "أساطين الغناء" في كانون الأول/ ديسمبر 1915 في دار الأوبرا في شارلوتنبورغ: "بطبيعة الحال لا يمكن مقارنة أساطين الغناء مع ما خبرناه سابقاً في مسرح برنسريغنتن. ومن فائق التقدير الإنجاز كان قيّماً جداً. الفرقة قامت بواجبها خير قيام. إن تنظيم مشاهد الحشد البشري كان يمكن أن يكون أفضل من ذلك وبالنسبة للمكان المتسع جداً لم تكن الأصوات كافية. بصورة خاصة أثناء "الاستيقاظ".. فقط في القسم الأكثر روعة في محترف هانز ساكس كان ذلك فعلاً في القمة"[33]. بالمقابل لو كان لدى فيبر

---

(31) رسالة فيبر إلى مينا توبلر في 3 كانون الثاني/ يناير 1920 (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

(32) رسالة فيبر إلى مينا توبلر في 16 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

(33) رسالة في 3 كانون الأول/ ديسمبر 1915 من شارلوتنبورغ إلى ماريان فيبر. (GStA Berlin, Rep. 92, Nl. Max Weber, Nr. 30, Band 2, Bl. 64-65; MWG 11/9).

الفرصة مثلاً لحضور "تريستان" لفاغنر في ميونيخ في آب/ أغسطس 1912 أو حضور أوبرا "كوزي فان توني" لموتسارت في عرضيها الرائعين، في ذلك الحين لكان مجّد هذه الأعمال بوصفها "حقيقة أعمالاً خالدة"[33a]. وكنتيجة منطقية لاهتمامه الزائد ظل فيبر يبذل جهداً متواصلاً في الاستماع إلى كونشرتات لعازفي بيانو يقيمها عازفون كبار وإلى مختلف الفرق الموسيقية التي يقودها أفضل موسيقيي زمنه[34]. وفي هذا الصدد يحدثنا باول هونيغسهايم عن تفضيله لتفسيرات محددة لموسيقى الحجرة: "كثيراً ما كان يستمتع كطالب في برلين ومدرس بالعصر الكلاسيكي لموسيقى الحجرة الألمانية، وكان يمتعه كثيراً أن يتحدث عن رباعية يواخيم [......]. لم يكن ماكس فيبر معنياً بصورة حصرية بالإعجاب بأحد ما بمفرده بوصفه الرجل العظيم أو المقارن بالمغنية الأولى، حتى إن اهتمامه لم يكن أقل بعازف الكمان الثاني دي آهنا، الذي كثيراً ما كان يقدره، وأيضاً رباعية كلينغلر كان يصغي إليها بشغف، ولقد قدم في حضوره الأخوان الاثنان كلينغلر [....] بالشكل الأكثر قوة استمرارية يواخيم، سواء أكان ذلك في طريقة العزف أم في اختيار البرنامج [....]. والأمر جرى بصورة مشابهة مع رباعية روزي في فيينا [....]. على كلّ حال كان إحساس فيبر بأنه يصغي إلى الموسيقى المناسبة لدى عزف أعمال بيتهوفن وبرامز من قبل عازفي موسيقى الحجرة على تنوعهم"[35].

(33a) هكذا في رسالة إلى أمه في 14 آب/ أغسطس 1912 ماكس فيبر، (MWG, II/ 7, S. 644).

(34) شكل أكثر تفصيلاً انظر أدناه ص 76 من هذا الكتاب.

(35) Paul Honigsheim, "Erinnerungen an Max Weber in Heidelberg," in: René König und Johannes Winckelmann, hg., *Max Weber zum Gedächtnis: Materialien und Dokumente zur Bewertung von Werk und Persönlichkeit*, (KZfSS

بصورة خاصة تتجلى المعرفة الموسيقية في وضوحها التام لدى فيبر في ملاحظته المدهشة حول البنية الموسيقية لأوبرا "تريستان"، والتي يتذكرها قريبه إدوارد باومغارتن وهي ملاحظة تنتج من تحويل الرؤى الموسيقية إلى الفكر الخاص ومن ثم إلى الكتابة: "مثل تقنية الكتابة هذه، يجب أن تكون تحت تصرفي: عند ذلك كنت أستطيع في النهاية: كما ينبغي لي أن أقول أشياء كثيرة منفصلة إلى جانب بعضها البعض وبالتأكيد في وقت واحد"[36]. وماريان فيبر تقدم دعماً لذكريات باومغارتن عندما تكتب مبينة طريقة عمل فيبر: مثلما تتدفق الكتل في النهر، كذلك يفيض عليه الشيء الكثير من مواطن المخزون في روحه، وهذا يعني أنه لن يكون من السهل إرغام هذا الحشد في بنية جملية واضحة للعيان [.....] يا لها من عقبة أمام

= Sonderheft), 2. Aufl. (Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985), S.161-271, (Honigsheim, *Heidelberg*), hier S. 243, من الآن وصاعداً:

يشير هونيغسهايم مع استمرارية يواخيم إلى أنه بعد موت جوزيف يواخيم في صيف 1907 يأخذ رباعي كلينغلر على عاتقه إحياء الأمسيات الرباعية المشهورة في أكاديمية الغناء في برلين. في مقابل ما ذكره هونيغسهايم، كان كارل كلينغلر وحده عضو رباعية يواخيم بعد موت يواخيم (زيادةً على ذلك فإن ما ذكره هونيغسهايم من معلومات تتعلق بالتاريخ تظل، كما نرى موضع سؤال، لأن زمن إقامة فيبر في برلين في سنة 1907 يعود إلى 14 سنة سابقة). وأيضاً في هايدلبرغ ظل فيبر محافظاً، مثلما يذكر هونيغسهايم على محبته لأمسيات موسيقى الحجرة: "منذ العام 1912 أخر عدة مرات ما بعد ظهر يوم الأحد مدة ساعة لكي يستمع إلى حفلات موسيقى الحجرة، التي كانت تبدأ في مثل هذا الوقت".

(36) Eduard Baumgarten, hg., *Max Weber: Werk und Person, Dokumente, ausgewählt und Kommentiert* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1964), S. 482f.,

(من الآن وصاعداً: Baumgarten, *Werk*)، ملاحظة الخبير الموسيقي باومغارتن يتحدث عن الأعمال الموسيقية الكبرى "التي اطلع عليها فيبر" للمرة الأولى، لدى مينا توبلر، وعازفة البيانو ذاتها قدمت هدية لماكس فيبر في سنة 1914 مختارات على البيانو من "أساطين الغناء" يمكن العودة إلى ص 91 من هذا الكتاب.

الفكر الوثّاب، ذلك أنه لا يسمح بالتعبير في وقت واحد عن سلسلة طويلة من الأفكار المنتمية إلى بعضها البعض. وهكذا يجب أن يحزم الشيء الكثير سريعاً في جمل معقدة طويلة، وما لم يجد له مكاناً هناك يجب أن يذهب إلى الهامش(37)، والتجربة التي يستخلص منها بأن الموسيقى تستطيع أن تقول الشيء الكثير في وقت واحد، تقود إلى مركز طبيعة هذا الفن. كما تقود إلى ما هو أبعد من الاستباق التقليدي، كرؤيا في ما هو جوهري وكنتيجة لسماع تحليلي بنيوي.

ذلك أن فيبر في الموقع بالنسبة لهذا السمع، يشرح تعليقه على "سالومي" لريتشارد شتراوس (Richard Strauss) التي حضرها في برلين في كانون الثاني/ يناير 1911 تحت قيادة المؤلف نفسه، "ذلك أنّ شيئاً ما موسيقياً قد صُنع، إن ذلك بالتأكيد لشيء عظيم، عندما يتوصل فن التشكيل الصوتي إلى أدق تفاصيله. إنه عمل عبقري وهو ليس غير مفهوم بالمرة، بعض اللمسات جميلة جداً وبصورة مباشرة، أما معالجة آلات النفخ فهي رائعة إلى حد كبير"(38). من الواضح أنه هنا تكمن النظرة الثابتة لفيبر بالنسبة إلى إمكانات لغة الفرقة الموسيقية المعاصرة الأكثر تقدماً، ولكن أيضاً بالنسبة إلى الهاوية الجمالية (إذا صح المعنى فن التشكيل الصوتي)، أكثر من ذلك إنها مقدرة غير عادية بالنسبة إلى السامع غير المحترف، أن يسمع بنيوياً وفي الوقت ذاته تقنياً (معالجة آلات النفخ..)، وهذا ما يعكس الاهتمام الخاص لفيبر في تطوّر آلات الفرقة بوصفه لحظة العقلانية التقنية منذ دراساته التي قدمها في المؤتمر السوسيولوجي الألماني الأول لعام 1910، يضاف إلى ذلك إدراكه الواضح في سياقات أخرى عن اختلافات

---

(37) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 322.

(38) رسالة فيبر في 24 كانون الثاني/ يناير 1911 في شارلو تنبورغ إلى ماريان فيبر (MWG 11/ 7, S.60) هناك يمكن العثور على الاقتباسين التاليين.

ألوان الصوت[39]. تتجلى ثنائية التقدم التقني في مجال الفرقة الموسيقية في الملاحظات المختلفة بصورة غير عادية على القصيدتين السمفونيتين لشتراوس "دون كجوت" و"موت وتجل" واللتين سمعهما في كانون الثاني/ يناير 1911 وعزفتهما الأوركسترا الفلهارمونية في برلين. تلك التي قادها شتراوس ذاته إنها "شيء عظيم عامر بالروح مع فن من التشكيل الصوتي لا يوجد أروع منه، لكن بالتأكيد دونما قيمة أبدية"، هذا العمل "جميل جداً، لا يستحوذ على العمق في كل أجزائه، لكن بالتأكيد نُفذ بأدوات موسيقية رائعة (بالمعنى العميق)"[40].

في النهاية كان فيبر يمتلك أذناً حادة بالنسبة إلى الأصالة وبالتالي مقدرة على الحكم مستندة إلى معرفة بتاريخ الموسيقى وفي الوقت ذاته على محايثة العمل. في عام 1918 يكتب من فيينا عن أوبرا باول فون كليناوس "سولاميت عمل جميل دونما شك، ومع ذلك فهو من الناحية الموسيقية عمل مقلّد"[41]. وهو يقول عن إبداع

---

(39) بالنسبة إلى دراسات فيبر في مؤتمر السوسيولوجيا يمكن العودة إلى ص 176 وما بعدها من هذا الكتاب. وهذا يشهد على اختلاف ألوان الصوت لدى فيبر منذ زيارته إلى المجموعة البرلينية لآلات اللمس التاريخية (انظر أعلاه الهامش رقم 28 من هذا الكتاب) وكذلك من خلال تعليقه على أوكتيت لشوبرت في صيغتها على الناي: "[......] كم هو جميل أن عرف الناس كيف يستخدمون الناي في تلك الأزمنة، شيء باطني تماماً يبعث الرضا في النفس، إنها الناي في نقائها مقابل الزعيق الحاد للكمان". (رسالة فيبر في 20 كانون الثاني/ يناير 1911 إلى ماريان فيبر، (MWG 11/ 7, S. 51)) من المتوقع أنه في زيارة فيبر لعرض أوكتيت شوبرت في أكاديمية الغناء في برلين والتي كان يستخدم فيها الكلارينيت في العادة قد استغني عنه واستخدمت الناي بدلاً منه، فصوتها لا يمكن عزفه تقنياً إلا من خلال الناي.

(40) رسائل فيبر لزوجته من 21 و27 كانون الثاني/ يناير 1911 من شارلوتنبرغ (MWG 11/ 7, S. 57 und 64).

(41) رسالة فيبر إلى زوجته في 24 نيسان/ أبريل 1918 (Bestand Max Weber- = Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/9).

ريتشارد فاغنر (Richard Wagner) بأنه منح الصلاحية "لأشياء كثيرة رائقة ومصنوعة"، وبالنسبة إليه فإن "بارسيفال" ينظر إليه كعمل "لم يعد يجسّد القدرة الفنية الكاملة لفاغنر"[42]. ولم يكن فيبر مهتماً بأي حال من الأحوال، عندما كان يقال عنه بأنه يعطي أحكاماً تبخيسية، إذ كان العنصر الأهم في تقييمه هو الإحساس المستقل النابع من ذاته. فهو يؤكد بمناسبة حضوره في فيينا عرض أوبرا "سولاميت" بأنه "نجاح عظيم"، دون أن يتورع قبل ذلك عن القول بأنه "عمل مقلد" وهو يتصرف بشكل معاكس بالنسبة إلى "سالومي": "الجمهور غادر القاعة محطماً وصامتاً كما لو أنه ضبط وهو يرتكب فعلةً سيئة، ولم يصفق سوى ستة أشخاص وأنا"[43] في النهاية كان

= فعل الأوبرا المعتمد أسلوبياً على ديبوس وريتشارد شتراوس "وهو يقع في ست صور حسب كلمات من **الكتاب المقدس** (ترجمة هردر)"، عرض لأول مرة في 16 تشرين الثاني/ نوفمبر في سنة 1913 على خشبة المسرح الوطني في ميونيخ تحت قيادة برونو فالتر، وهو العرض الأوبرالي الأول الوحيد الذي قاده فالتر في سنواته الأولى كقائد لأوبرا البلاط في ميونيخ بين 1913-1916، في 15 تشرين تشرين الثاني/ نوفمبر 1915 قاد في الأوديون العرض الأول لست أغانٍ لفرقة كليناو تحت عنوان حديث مع الموت (Gespräche mit dem Tod) حسب نصوص لرودولف ج. بلاينغ (G. Bindings) مع مغنية الألت لويزه فللر (Altistin Luise Willer)، انظر لذلك:

Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918. Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellung 19. Mai - 31. Juli 1987, Katalog hg. von Robert Münster und Helmut Hell (Wiesbaden: Reichert, 1987), S. 244,

(من الآن وصاعداً: *Jugendstil-Musik?*)،

في عام 1918 عرضت للمرة الأولى في ماتهايم الأوبرا الثانية لكليناوس "Kjartan und Gudrun" تحت قيادة فيلهلم فورت فنغلر.

(42) رسائل فيبر إلى أخته ليلي وأمه من 5 إلى 14 آب/ أغسطس 1912 (MWG 11/ 7, S. 638 und 643)، أكثر تفصيلاً عن كليناو وصورة فاغنر لدى فيبر يمكن العودة إلى ص 73 وما بعدها وص 85 ـ 91 من هذا الكتاب.

(43) بطاقة من فيبر إلى زوجته في 24 كانون الثاني/ يناير 1911، (MWG 11/ 7, S. 60).

ينظر باشمئزاز إلى "احتفالات عروض التدشين" الفاغنرية، ويراها مزيجاً من طقوس الكأس التعبدية ومن عروض الأوبرا: "الادعاء بأن المرء ينبغي له أن يستقبل هذه العروض بوصفها "تجربة" دينية ويسمح لها بأن تفعل فعلها فيه، هذا هو الذي يجب أن يرفضه بصورة طبيعية، أكثر من ذلك إنه ببساطة مضحك"[44]. مثل هذا الرفض لا يستغربه المرء من عالم اجتماع الدين، الذي درس بكل دقة وغنى التناقض النموذجي المثالي لمجالات الحياة وشهر بهوس "التجربة" الصوفية الدينية المعاصرة المحمولة على اللاعقلانية وعلى العداء للثقافة لجمهور جالس في أرائكه المريحة.

4- الموسيقى في البنيان الثقافي لماكس وماريان فيبر

يمكن أن ينظر إلى الاستهلاك السلبي للموسيقى لدى ماكس فيبر على أنه بالغ الأهمية، وذلك في حياته الخاصة أو العامة. في بيوت القرميد في هايدلبرغ لاند شتراسه واصل الزوجان تقاليد عائلة سوشي للموسيقى المنزلية ذات النوعية الجيدة، حيث كان يجتمع الفنانون، من الزملاء، الأصدقاء والأقارب في اللقاء المعروف[45]

(44) رسالة من فيبر إلى أمه في 14 آب/ أغسطس 1912 (MWG 11/ 7, S. 643).

(45) بالنسبة إلى التأمل *(Lebenssphären)* يمكن العودة إلى Zwischenbetrachtung، وإلى **أخلاقيات اقتصاد أديان العالم** (*Wirtschaftsethik der Weltreligionen*) (MWG 1/ 19, S. 483ff.)، بالنسبة إلى نقد "الشعارات الأساسية، التي يسمعها المرء انطلاقاً من كل إحساس شبابنا المبنيين دينياً أو الطامحين نحو تجربة دينية"، يمكن العودة إلى *Wissenschaft als Beruf* (MWG 1/ 17, S. 92)، في رسالته إلى ماريان فيبر في 27 كانون الثاني/ يناير 1911 من برلين يتحدث فيبر عن "لانسلوت" لإدوارد شتوكن وكانت قد عرضت لأول مرة في 3 كانون الثاني/ يناير، وهي دراما مكتوبة بأسلوب الشباب ومزينة صوفياً، وهو ينتقدها على طريقته التي تذكر بتعليقه على "بارسيفال"، في بداية الفصل الثاني: سرير مزدوج شديد التشوس ينتمي إلى العصور الوسطى، وهو إزاء النافذة في شمس الصباح ينادي حبيبته (الملكة آرتوس "تنتاغل") لكي تنظر معه إلى شمس الصباح. من السرير تزحف فتاة شقراء بقميص نوم =

«jours» الذي كان يعقد كل يوم أحد بدءاً من العام 1911[46]. وهنا يتذكر هرمان غلوكنر (Hermann Glöckner) مع شيء من النية السيئة فيقول بأن ماريان فيبر كانت الرئيسة في اللقاء "مثل كوزيما في بيت فان فريد"[47]. وكذلك فإن باول هونيغسهايم يقول بأن الميول الموسيقية كانت من الخصائص التي يقدرها الزوجان تقديراً عالياً لدى الزملاء وحتى لدى الطلاب، مثلاً لدى عالم النبات أوتوكليبس أو لدى المستشرق كارل بيزولد (Carl Bezold)، الذي كان يتحدث عنه بشكل ساخر فيقول: "إنه موسيقياً من هذا الطراز، ذلك إنه يضطر بين الحين والآخر أن يقطع عزفه لشدة ما كان يتملكه الوجد"[48]. من بين الزملاء الذين كانوا مقربين جداً كان يقول فيبر عن هاينريتش ريكرت وجورج زيمل إنهما محبان كبيران للموسيقى. مع ريكرت كان يتحدث عن أعمال كليناو ومع زيمل كان يزور الحفلات الموسيقية في برلين ويستقبل من أجل دراسته عن الموسيقى "دراسات زيمل الإثنولوجية والتحليلية النفسية حول الموسيقى"[49].

= طويل وتعلن: بأنها ليست السيدة التي يبغي أن يقبلها. لقد دُسّت له من قبل إيادٍ مخلصة بدلاً من الملكة، وهي تحبه مثل السيدة الغائبة لا بل تكن له حباً سماوياً وهكذا. هذا يسميه راينهارد (المؤلف شتوكن) لغزاً، أما الجمهور الأبله فيجلس في أرائكه المريحة ويفكر في كمبنسكي والنساء يولولن (MWG 11/ 7, S. 63).

(46) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 371-373,

تذكر أسماء الأشخاص العديدين "من المجال المشترك بين العلم والفن"، والذين يناقشون بصورة منتظمة في لقاء المضيفين "غرابة الأكثر حداثة كل في مجاله" لمختلف الفنون.

(47) Hermann Glockner, *Heidelberger Bilderbuch: Erinnerungen* (Bonn: Bouvier, 1969), S. 59,

وهو يعيد إلى الذاكرة بهذه الصفحات غير البريئة الانطباعات التي كان قد كونها الزوجان غرترود وكارل ياسبرز عن اللقاءات في منزل فيبر.

(48) اقتبس من: Honigsheim, *Heidelberg*, S. 243.

(49) يكتب فيبر في رسالة في 22 كانون الثاني/ يناير 1911، من شارلوتنبورغ إلى زوجته: "البارحة كان زيمل وأسرته أيضاً في صالة بيتهوفن للفلهارموني [......] فيه

لم يكن طلّابه من أمثال باول هونيغسهايم وكارل لوفنشتاين (Karl Loewenstein) فقط شركاء في حوار حول الموسيقى حيث يؤكد فيبر بشيء من الأسى: "أحد ما فقط فهم المسألة بصعوبة، ربما لوفنشتاين، إنه كما يبدو لي مشوه قليلاً، مع أنه معقد بما يكفي بصورة دائمة"[50]، ولقد كان الاثنان شاهدين على محبته الزائدة للموسيقى وعلى نصائحه في مسائل حضور الحفلات الموسيقية الحالية في محيط هايدلبرغ، وبرلين، وميونيخ وباريس[51]. من جهة ثانية يتذكر هونيغسهايم فوق ذلك خلاف فيبر مع إرنست بلوخ

= مشت الموسيقى بشكل واضح بصورة لولبية عبر الجسد. إنه بكل صراحة شديد الحساسية للموسيقى [. . . .] (MWG 11/ 7, S. 58). دراسات زيمل ص 286 وهو يلاحظ لذلك، مع الإشارة إلى نمو طبيعي "للممارسات الموسيقية": "حتى الآن، عندما ننفعل بقطعة موسيقية نغني نصف غناء أو غناء كاملاً معها، أو على أقل تقدير نحرك أقدامنا وأيدينا حسب إيقاعها".

(50) رسالة فيبر في 16 آب/ أغسطس 1919 من ميونيخ يخبر فيه مينا توبلر عن محاولته في أن يقدم دراسته عن الموسيقى في الفصل الدراسي، يمكن العودة إلى تقرير التحرير ص 255 من هذا الكتاب.

(51) هونيغسهايم يعمل من أجل رحلة فيبر إلى باريس في صيف 1911 "إلى حد ما دليل سياحي موسيقي" من Honigsheim, *Heidelberg*, S. 243f., في رسالته في 28 تشرين الثاني/ نوفمبر 1912 إلى فيبر من برلين يتأسف كارل لوفنشتاي (Bestand Max Weber-schäfer, Deponat BSB München, Ana 446)، بأن أوقات بعد الظهر أيام الأحد تسير أقل تشويقاً مما هو الحال عندكم في هايدلبرغ، في كانون الثاني/ يناير 1974 دعا فيبر إلى ميونخ بمناسبة قدوم رباعي كابي من باريس، الذي سيعزف بيتهوفن بالرغم [. . . .] من التوجه الرومانسي بأسلوب نقي وبشكل واضح كما لا يعزفه في الوقت الحاضر أي رباعي آخر، إنه أمر مناسب يكفي وحده لكي يجعل الرحلة جديرة بأن تقام. هكذا يكتب لوفنشتاين إلى فيبر في رسالة في 21 كانون الأول/ ديسمبر 1973 (هكذا، هنا)، لاقتراحات أخرى لحفلات موسيقية يمكن العودة إلى بطاقات فيبر من 9 آب/ أغسطس إلى 29 كانون الأول/ ديسمبر 1913 إلى لوفنشتاين (MWG II/ 8, S. 302 und 444) وكذلك رسالة لوفنشتاين إلى فيبر في 2 آذار/ مارس 1914 (Bestand Max Weber- schäfer, Deponat BSB München, Ana 446).

الشاب، الذي انضم في 1912، إلى جماعة هايدلبرغ بعد توسط جورج لوكاش (Georg Lukács): "كنا اعتدنا على الحديث حول المسائل النظرية في الموسيقى، وقد عرض بلوخ أثناء ذلك تأكيدات عامة تتعالى في الميتافيزيك، فيبر استحضر أمامه حقائق من موسيقى الشعوب الآسيوية التي كان على معرفة تامة بها، لكن بلوخ رفض أن يترك لديه انطباعاً يوحي بالحد الأدنى من الموافقة" ـ مع النتيجة بأن فيبر "مباشرة ودونما تردد أبدى انفعالاً قوياً حول الطريقة التي نأى بنفسه بلوخ عنها، قائلاً: الرجل لا يمكن أن ينظر إليه جدياً من الناحية العلمية"[52]. على أن ما هو أكثر إثارة للدهشة هو المديح (غير القابل للنقض حتى الآن)، الذي من المتوقع أنه بعث برسالة في عام 1916 إلى بلوخ الذي ظهر كتابه الأول في عام 1918 "روح اليوتوبيا" وفيه بحث في فلسفة الموسيقى: "المديح حتى الدرجة القصوى، الامتلاك الشامل جداً للمادة"، هكذا يقتبس بلوخ في عام 1923 شهادة فيبر ويضيف "الحكم حول بيتهوفن صحيح بالكامل وحول موسيقى الحجرة، الكتاب بكامله يحتوي إجمالاً على جملة من الملاحظات الجزئية الأكثر صحة موضوعياً والأكثر أهمية، لذلك فأنا بكل صدق مَدين للمؤلف بسبب عدد كبير من الأفكار"[53].

---

(52) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 188,

في رسالة فيبر إلى صوفي ريكرت مكتوبة في منتصف تشرين الثاني/ نوفمبر 1912 (MWG 11/ 7, S. 761f) وكذلك في كتابة ماريان فيبر في 7 كانون الأول / ديسمبر 1912 إلى حماتها (مقتبسة من المرجع المذكور، ص 762 الهامش رقم 3) توجد توصيفات "بالتأكيد مختل إلى حد ما" لفيلسوف الموسيقى الموجود الآن.

(53) Ernst Bloch, *Durch die Wüste: Kritische Essays* (Berlin: Paul Cassirer, 1923), S. 58,

من المحتمل أن تكون شهادة فيبر قد جاءت كجزء من كتاب تزكية إلى دار النشر دونكر وهمبولت أو جاءت في رسالة إلى بلوخ في عام 1916 مثلما يمكن أن نأخذه من رسالته إلى

لقد دأب فيبر على زيارة حفلات موسيقية منزلية عند زملائه، أثناء عمله كبروفسور في صيف 1918 في فيينا، "اقترب كثيراً من المسرح والأوبرا"[54]، وكان ضيفاً لأكثر من مرة لدى مدرس حق الشعوب والدول إدموند برناتسيك (Edmund Bernatzik) (1854 - 1919)، حيث كانت "تعزف بشكل رائع لشوبرت الخماسية الوترية العظيمة"[55] مع

= جورج لوكاش في 16 آب/ أغسطس 1916 (والتي يذهب فيها بلوخ بعيداً جداً عن ذلك الزهو المعبر عنه في عام 1923 رداً على مديح فيبر): "هنا أرسل لك نقد الموسيقى (الذي يدعى الآن فلسفة الموسيقى وقد تضمن مقطعاً كبيراً (محض تقنية موسيقية) حول تريستان وبارسيفال حول السؤال عن شعرية الأوبرا [......] وقبل كل شيء حول مفهوم المكان المركزي في الموسيقى (بما في ذلك الإيقاع). يجب عليّ أن أسألك فقط كيف يستطيع مثل هذا الإنسان الذي ليس لديه إلا فكرة بسيطة جداً عن قراراتي وعن ميزاتي الخاصة، ذلك إنني لم أعلم بأن هذا النقد يدور حول "موسيقاي" حتى ولو لم يذكر اسمي بشكل واضح، كيف يستطيع مثل هذا الإنسان أن يكون حميماً بالنسبة إليك روحياً؟ [...] أرجو التفضل بإعادة النقد إلي من جديد"، (مقتبس من: Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, hg. von Karola Bloch (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985), S. 168f.,

نجد أكثر تفصيلاً لدى: Eva Karádi, "Ernst Bloch und Georg Lukács im Max Weber-Kreis", in: hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schwentker, *Max Weber und seine Zeitgenossen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988), S. 682-702;

(من الآن وصاعداً: Karádi, Weber-Kreishier, S. 688)،

للتباعدات والتوافقات في الكتاب الأول لبلوخ عن فلسفة الموسيقى ودراسة فيبر عن الموسيقى المؤسسة تجريبياً يمكن العودة إلى: Christoph Braun, *Max Webers "Musiksoziologie"* (Laaber: Laaber-Verlag, 1992), S.111f.,

(من الآن وصاعداً: Braun, "*Musiksoziologie*").

(54) هذا ما جاء في رسالة فيبر في 22 نيسان/ أبريل 1918 إلى أمه من البنسيون الذي عاش فيه في زقاق سكودا فيينا (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/ 9).

(55) رسالة فيبر إلى زوجته في 5 حزيران/ يونيو 1918. بعد خمسة أسابيع كان من جديد ضيفاً على الأمسية الموسيقية "Zur Musik" ثم الرسالة في 12 تموز/ يوليو 1918 (ebd. MWG 11/ 99).

أعمال أخرى. وسواء أتعلق الأمر "بخماسية الفورللن العظيمة" أم بالخماسية الوترية، الأكثر عظمة، فإن المسألة تدور حول كونشرتو بتقديم احترافي.

كان فيبر يستقبل أشد الانطباعات الموسيقية عمقاً في الدوائر الخاصة من عازفة البيانو مينا توبلر، وهي مولودة في عام 1880 في زوريخ، ومنذ عام 1905 عاشت في هايدلبرغ كمعلمة للبيانو كما كانت تعمل كعازفة، وقد تعرف إليها فيبر في حزيران/ يونيو من عام 1909. بين الاثنين نشأت صداقة قوية استمرت حتى وفاة فيبر، ويشهد على عمق هذه الصداقة الإهداء المقدّم من ماريان فيبر[56] وإلزه جافي بعد موت فيبر للمجلد الثاني من مقالاته المجموعة حول سوسيولوجيا الدين[56a]. في تموز/ يوليو 1911 اشترى فيبر بيانو، مما أتاح لعازفة البيانو أن تستمر في العزف في بيوت القرميد لاند شتراسة[57]. في

(56) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 372,
وهي تصف "الجيل الناشئ" الذي يكوّن تدريجياً حلقة جديدة، وإلى هذا الجيل ينتمي لفترة طويلة الفيلسوف إميل لاسك تلميذ ريكرت وصديقه المقرب [......] وهو الذي كان يأتي بالموسيقية مينا توبلر إلى المنزل، وهي التي كانت تضفي على الجو أمام الأصدقاء جواً جديداً سواء أكان ذلك من خلال الخصوصية الفنية لتجربتها العالمية أم من خلال الفن النبيل، الذي تغنيه موسيقياً وإنسانياً بصداقتها الطويلة الأمد، المحررون يشكرون م. راينر لبسيوس، هايدلبرغ. التدقيق في المخطوط العائد لمينا توبلر، صديقة ماكس فيبر، في: Bärbel Meurer, hg., *Marianne Weber: Beiträge zu werk und Person* (Tübingen: Mohr-Siebeck, 2004), S. 77-89.

(56a) "الإهداء إلى مينا توبلر" في: GARS II, S. V;
قارن أيضاً: "Editorischen Bericht," in: MWG 1/ 20, S. 43.

(57) البيانو هو هدية عيد الميلاد لماريان فيبر، ماكس فيبر يكتب في 26 تموز/ يوليو 1911 (MWG 11/ 7, S. 253) إلى شقيقته ليلي بأنه اشترى سراً بمناسبة عيد ميلاد ماريان بيانو جميلاً جداً ماركة ستاينواي (Steinway) من خلال توسّط الآنسة توبلر (التي تعرفها)، وهو يريد أن يفاجئ ماريان بهذا الإهداء. وفي 10 آب/ أغسطس 1919 تكتب ماريان فيبر (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446) إلى حماتها: =

الأشهر التالية أصبح بيت فيبر "بصورة دائمة أكثر فأكثر"، كما تخبر بذلك ماريان، "موطن توبلر الصغيرة، [....]. بالإضافة إلى أنها صديقة لماكس، فان الوجود معها يمثل سعادة لنا. وهو يزورها تقريباً بصورة منتظمة من أجل دروس الموسيقى"[58]. طوال آذار/ مارس من عام 1911 ظلت أمسيات الأغاني التي تشكلها جوهرياً مينا توبلر بمثابة التجربة الحقيقية لفيبر: "الصغيرة توبلر ترافق بصورة رائعة وأثناء ذلك كانت تعزف (روندو آمول) لموتسارت ودودييز لشوبان" وكانت تعزف الأخيرة بصورة خاصة بشكل رائع، وكانت من الناحية الجسدية شديدة الجاذبية مصممة وقوية في الوقت ذاته، وهذا ما أشاع السعادة لدينا جميعاً"[59]. في ربيع 1912 كان ماكس فيبر ومينا توبلر منهمكين كل

= "الأصابع المتصلبة تتحرك على المفاتيح، ولكن يبدو الأمر بالنسبة لي كما لو أن هذا البيانو يخص توبلر الصغيرة، أو كما لو أننا انتزعنا منها قطعة تخصها، أنا أشعر بالسعادة إذا كانت قد أيقظت الروح في هذا الشيء المرهف، وقد كانت ماريان فيبر تملك بيانو قديماً تم بيعه لروبرت ميشيل، انظر لذلك رسائل ماكس فيبر إلى ميشيل من 27 تشرين الثاني/ نوفمبر إلى 5 كانون الأول/ ديسمبر 1906 ومن 11 كانون الثاني/ يناير 1907: (MWG 11/ 5, S. 183-195 und 210). Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 480,

سمعت زوجها في صيف 1911 يعزف ألحاناً "على البيانو الجديد" الذي تم شراؤه حديثاً.

(58) هكذا تكتب ماريان فيبر في الرسائل بين 19 كانون الثاني/ يناير إلى 3 آب/ أغسطس 1912 إلى حماتها (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446).

وهي تكتب في رسالة في 19 آب/ أغسطس 1912. أنا أشعر بالسعادة أن ماكس وجد في مينا توبلر صديقة تثير لديه النشاط. وهي بالتأكيد لديها في المجال الموسيقي وعلى الصعيد الفني بالإجمال ما هو خاص بها لتقدمه له. (المرجع المذكور).

(59) بطاقة فيبر في 7 آذار/ مارس 1911 إلى زوجته (MWG 11/ 7, S. 130) من المتوقع أن المسألة تدور كما يستخلص من تعليقات التحرير، المرجع المذكور، ص 130 الهامش رقم1، 2 حول كونشرتو منزلي قدمته مينا توبلر في 6 آذار/ مارس. أكثر من ذلك حول تلحين قصيدة "من جديد ثانية" لريتشارد ديهمل من "السبع أغاني" المنشورة في 1909 من أنزورغه رقم 11. أكثر تفصيلاً لأنزورغه القريب من حلقة غيورغي والصديق المقرب لريتشارد ديهمل وغرهارد هاوبتمان، انظر أدناه ص 93 وما بعدها من هذا الكتاب.

يوم تقريباً في أحاديث حول الموسيقى[60]. وقد زار الاثنان معاً في شباط/ فبراير عرض تقديم آلام يوحنا (Passionen) لباخ، وكان يجري الحوار كل يوم بعد ذلك مع ضيوف اللقاء "فقط حول الموسيقى وبصورة خاصة حول باخ"[61] بعد فترة قصيرة ذهب فيبر "مرة ثانية إلى زيارة توبلر للإصغاء إلى سوناتا لشوبان"، وفي اليوم التالي تبادل وإياها الرأي حول العمل وحول التنفيذ.

لقد عمّق فيبر معارفه في العلوم الموسيقية بمساعدة هذه العازفة الماهرة: فإلى جانب التآليف على البيانو وإلى جانب الأغاني تعرّف فيبر في مختارات على البيانو وفي عروض متعددة على الأوبرات والأعمال الأوركسترالية - فالعازفة لا ترافق فقط وإنما تؤلف بعض أغانيها[62]. وهو دعاها في صيف 1912 مع زوجته إلى رحلة مشتركة إلى بايرويت ومن ثم إلى ميونيخ لحضور أوبرات لكل من فاغنر وموتسارت[63]. وكان الثلاثة متقدين حماسةً بالدرجة الأولى بعد

(60) هذا ما يخبر به فيبر زوجته الموجودة في رحلة، انظر: (MWG 11/ 7, S. 438, 487 und 539).

(61) بطاقة ماكس فيبر إلى زوجته في 26 شباط/ فبراير 1912، (MWG 11/ 7, S. 436)، في بطاقة فيبر 273 شباط/ فبراير 1912 إلى زوجته يقتبس من (المرجع المذكور، ص 438)، مقطعاً من نص الآلام (Passion)، (المرجع المذكور، ص 442)، الاقتباس اللاحق.

(62) في رسالة تعود إلى 4 أيار/ مايو 1913 (MWG 11/ 8, S. 224) يتحدث فيبر لزوجته من أن ميناغنت "أغنيتها الصغيرة" وهي تعمل الآن "على واحدة جديدة" [.....] وهو يسأل الصديقة في رسالة تعود إلى 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1919: "ماذا تعملين بأغانيك الآن؟ هل أستطيع أن أحصل عليها حقاً؟ هل ظهرت مطبوعة؟ لقد رجوت الأخت أن تقوم بذلك حتى ولو مع القسر، لأن رأيي أنها تستحق ذلك" (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

(63) هو يخبر والدته في 20 حزيران/ يونيو وشقيقته ليلي في 5 آب/ أغسطس 1912 ببرنامج الأوبرا في كل من بايروين وميونيخ "أنا أتمنى بكل رغبة أن أتعرف على ملك الجنيات مرة ثانية بمرافقة صديقة عزيزة علينا (الآنسة توبلر) بانتظار أن نشاهد عرضاً جيداً [...]" (MWG 11/ 7, S. 570) واقتباس: ص 638 وهو يقصد الساحر البارع ريتشارد فاغنر (Richard Wagner)، انظر أدناه ص 85 من هذا الكتاب.

حضور "تريستان" في ميونيخ، حيث هيأت الروح الموسيقية العامرة بالصداقة بواسطة مختارات على البيانو "لتفهم العمل بصورة لا نظير لها"[64]. بعد ذلك بسبع سنوات أي في آب/ أغسطس 1919، زار آل فيبر من جديد في ميونيخ عرض "تريستان"، وقد كتب ماكس فيبر إلى صديقته يشرح ذكرياته عن التجربة المشتركة التي تعود إلى العام 1912: "يوم الثلاثاء: تريستان، إذا كنت أفهم هذا العمل، فالأمر يرجع إلى تأثيرك. [.....] إذا ضربنا أخماساً بأسداس: دونما مساعدتك سيكون عرضاً يفعل فعله بشكل غريب، شيئاً ما شبحياً مثل عالم آخر، لقد استطعت أن أفكّر في أشياء كثيرة جداً في الشكر والسعادة وشيء آخر جاء حياً وجميلاً وكان هنا"[65]. بعد بضعة أيام لاحقاً، بعد زيارة عرض أوبرا هاينريتش مارشنر (Heinrich Marschner) "هانز هايلنغ": "أنت لا شك تعرفينه ـ لقد كان العرض ممتعاً، [....] وكان يمكن لي أن أتحسس يدك وهي ترشدني، وأنا أتعلم منها أن أتفهم الشيء الكثير"[66].

نحن نلمس مفاعيل دراسة النوطة الموسيقية مع عازفة البيانو في معالجته الخاصة بالموسيقى. على أن فيبر يموضع هنا الخبرات

(64) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 509f.

(65) رسالة فيبر إلى مينا توبلر في 16 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 1)، وقد كتب قبل ذلك بستة أيام: ماريان تريد أن تذهب الثلاثاء لزيارة عرض "تريستان" وهذا يمكن أن يحدث. أنا أخاف، أن يكون العرض غير ممتع. لأنه بصرف النظر عن شيء آخر فإن الإخراج الآن ليس بصراحة كما كان من قبل. أشياء كثيرة ستعود إلى الذاكرة، وهو ما يعود إلى الملكية التي أعيد إحياؤها ويخلق السعادة في النفس من خلال ذلك، لكن ليس ما لديه دم الحاضر.. (المرجع المذكور). لقد حضر الزوجان الشابان: هكذا تخبر ماريان في: Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 509, den "Tristan",

في برلين لكن بآذان صماء [. . . . . .] أثناء ذلك (1912) كانت مقدرة الاستقبال الفني لديهما قد تطورت بشكل كلي، وليس فقط بتأثير مينا توبلر (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

(66) رسالة فيبر في 27 آب/ أغسطس 1919 من ميونيخ إلى مينا توبلر.

الشخصية لصالح المعارف حول الدور الأساسي الذي يلعبه البيانو في الثقافة الموسيقية للبورجوازية: "لا تصبح الأعمال الأوركسترالية إجمالاً متاحة إلا في صنعها منقولة على البيانو كموسيقى منزلية [....]. يقوم الموقع الحالي الراسخ البنيان للبيانو على عالمية قابليته للتقييم بالنسبة إلى التملك المنزلي لكل كنوز الأدب الموسيقي وعلى الملاءة التي لا تقدر لغناه الخاص وفي النهاية على طبيعته بوصفه آلة عالمية للمصاحبة وللتعليم"(67)، إضافة إلى ذلك فقد كان لعازفة البيانو بشكل أساسي دور تحريضي مارسته على فيبر عند تأليفه دراسة عن الموسيقى، في 16 آب/ أغسطس 1919 كتب إليها فيبر من ميونيخ عن دورة دراسية يحاضر فيها انطلاقاً من دراسة الموسيقى لديه: "الأربعاء: "سوسيولوجيا الموسيقى"، طبقاً لملاحظات قديمة ومتبقية ومتروكة، تقريباً لم أستطع أن أمنع نفسي عن القول: لقد أنجز هذا العمل القديم تحت إشراف صديقة ـ غير أنني وجدت ذلك خارجاً عن الأصول"(68) إذا كانت مينا توبلر لم تسهم بتقديم البراهين التفصيلية لعقلنة الأنساق الصوتية المستقاة من التاريخ العالمي، فإنها قد شاركت على أقل تقدير وبصورة غير مباشرة عيانياً بإحالات فيبر على المؤلفين للبيانو من أمثال دومينيكو سكارلاتي (Domenico Scarlatti)، باخ الأب وباخ الابن، كارل فيليب إمانويل (Carl philipp Emanuel) وبيتهوفن، وشوبان وليست، أكثر من ذلك أسهمت في دراساته عن دوزنة البيانو والتقسيم الاثني عشري المتساوي وعن البيانو بوصفه وسيطاً لثقافة الموسيقى في أوروبا

---

(67) للمقارنة انظر أدناه ص 459 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(68) رسالة فيبر إلى مينا توبلر في 16 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10). في 10 آب/ أغسطس يكتب فيبر إليها: لقد وصلني مخطوط سوسيولوجيا الموسيقى ويجب علي أن أشكرك: إنه كان ملقى ومهملاً في السابق [. . . .] (المرجع المذكور).

الحديثة "كقطعة أثاث بورجوازية أصبحت من الأمور البديهية"[69].

هنالك عدد من الموسيقيين ومؤلفي الموسيقى ينتمون إلى حلقة المعارف والأصدقاء بالنسبة إلى عائلة فيبر. ولقد التقى فيبر بروبرت زيبك (Robert Siebeck) وهو ابن ناشر أعماله باول زيبك وعازف كمان معروف تبادل معه الرأي طويلاً في عام 1912، حيث كتب فيبر: "لقد تحدث معي طويلاً في مسائل تثير اهتمامي" - من المتوقع أن الحديث جرى حول بنية الكمان وطريقة العزف عليها، وهي مسائل تلعب دوراً مهماً في القسم المتعلق بالآلات في دراسته عن الموسيقى[70]. ولا ننسى أنه تعرف من خلال مينا توبلر على كونراد أنزورغه (Conrad Ansorge) وهو مولود في عام 1862 في بوخفالد في سيليزيا وكان في فايمار تلميذاً لفرنتس ليست وعمل منذ عام 1898 في برلين كمدرس في كونز فاتوريم كلمندورث شارافنكا. وقد أشرف على مينا توبلر في سنتها الدراسية الأخيرة 1904-1905 وبقي على علاقة وثيقة بها حتى مماته في عام 1930[71]. وكان فيبر يقدّر عالياً إلى جانب تأليف الأغاني عزف البيانو الذهني "موسيقياً" والمفسر المشهود له عالمياً لكل من ليست، وبيتهوفن، وشوبرت وشوبان بوصفه "ميتافيزيكياً وعبقرياً شديد الحساسية"[72].

---

(69) انظر لذلك أدناه ص 455 - 463 وص 419 - 424 من هذا الكتاب.

(70) في 13، 14 أيلول/ سبتمبر يكتب فيبر إلى زوجته: "لقد كان كل شيء لطيفاً لدى عائلة زيبك. لقد أجريت مع ابنهم (موسيقي) أحاديث شيّقة" (MWG 11/ 7, S. 663) [....] "الابن الموسيقي [.....] تحدث إليّ طويلاً بأشياء تثير اهتمامي" (المرجع المذكور، ص 664) للعودة إلى الكمان انظر أدناه ص 425 - 438 من هذا الكتاب.

(71) للمقارنة يمكن العودة إلى رسائل فيبر من 14 و 16 أيلول/ سبتمبر 1912 إلى زوجته (MWG 11/ 7, S. 665 und 670).

(72) يكتب فيبر من ميونيخ في 27 آب/ أغسطس 1919 إلى مينا توبلر: "في الشتاء عليّ أن أعيش متقشفاً جداً [. . .] لكن على كل حال سأستمع إلى أنزورغه ربما وحيداً هذه =

على أن العلاقة الأكثر عمقاً والأشد قوة نشأت مع المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا الدنماركي باول أوغست فون كليناو (Paul August von Klenau) المولود في كوبنهاغن عام 1883 والذي تلقّى تأهيله الموسيقي لدى ماكس بروخ (Max Bruch) في برلين ولدى لودفيغ تويللي في ميونيخ. منذ استدعائه ليكون قائد فرقة الأوبرا في برايسغاو العائدة إلى فرايبورغ في عام 1907 انتمى كليناو إلى حلقة معارف هاينريتش وصوفي ريكرت. وفي نهاية عام 1910 أجرت عائلة ريكرت عملية التعارف مع ماريان وماكس فيبر[73]. ومنذ ذلك التاريخ

= المرة" (Privatbesitz; MWG 11/ 10). وهو يقارن فن أنزورغه مع فن ميخائيل فون سادورا: مباشرة كنت الآن هنا في الكونشرتو الأول، البارحة عزف فون سادوكا باخ، وشوبان وليست. أنا ألقيت بالبرنامج جانباً، إنها مَقدرة ومهارة فنية رائعتان. [. . . .] موسيقياً أنزورغه أعظم، هذا واضح. (رسالة إلى مينا توبلر في 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1919 من مي رسالة إلى مينا توبلر من 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1919 من ميونخ، المرجع المذكور).

لتوصيف "الميتافيزيقي" أنزورغه "بالنسبة إلى الذكاء والاستقلالية هو واحد من أكثرنا نبلاً". انظر: Oscar Bie, *Das Klavier*, 3 Aufl. (Berlin: Paul Cassirer, 1921), S. 282, und Karl Laux, "Artikel Ansorge, Conrad," in: Friedrich Blume, hg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1949), Band 1, Sp. 509,

(من الآن وصاعداً: MGG 1)،

حول "نموذج الماهر الحساس الذي تقدر عالياً تفسيراته من قبل الجمهور كأنها أعمال تقديس لا تتركز على البهاء الخارجي وإنما على تقديم الجوهر الموسيقي". انظر: فولفغانغ راتهيرت وديتمار شنك (إصدار)، عازفة بيانو في برلين. عزف على البيانو والتأهيل عليه منذ القرن التاسع عشر مع إسهامات. انظر: Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, hg., *Pianisten in Berlin: Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert* (Berlin: Hochschule der Künste (Presse- und Informationsstelle), 1999), mit Beiträgen von Linde Großmann und Heidrun Rodewald (Hdk-Archiv Band 3), S. 47.

(73) جرى الاحتكاك الأول بين فيبر وبين كليناو (Klenau) في أيام تشرين الثاني/ نوفمبر من عام 1910، بعد أن شعر كليناو بأنه تعرض شخصياً إلى الإهانة بوصفه ينتمي إلى حلقة الشاعر ستيفان غيورغي من خلال مادة كتبها رودولف بورشارد في الدفاتر الشهرية =

وطوال سنوات عدة استمر فيبر في تتبع إبداع كليناو، وهو يكتب في 26 تشرين الثاني/ نوفمبر من عام 1910 إلى المؤلف مع إلقاء نظرة على سمفونيته التي عُرضت قبل ذلك التاريخ بوقت قصير في ستراسبورغ: "لقد تحدثنا طويلاً وبصورة خاصة مع أسرة ريكرت حول العمل الذي ألفته. وأنا الآن شديد الفضول حول كيفية استقبالك في برلين"[74]. في 1 شباط/ فبراير من 1911 زار فيبر وزوجته مانهايم لحضور مساء عُزفت فيه موسيقى الحجرة حيث أسهم المؤلف ذاته في تشكيلها على البيانو، كما عزفت في المساء ذاته خماسيته على البيانو من مقام سي بيمول وكذلك رباعيته الوترية من مقام أ- بيمول[75]. على أن الاتصالات استمرت بلا انقطاع في السنوات اللاحقة[76]. والدليل

= الجنوب الألمانية ضد الشاعر غيورغي وضد حلقته وبصورة خاصة ضد فريدريك غوندولف، وبذلك طلب من فيبر راجياً ـ ربما تبعاً لنصيحة ريكرت- أن يكتب احتجاجاً علنياً وقوياً ضد بورشارد. انظر لذلك رسائل فيبر إلى كليناو والتعليق المحرر في (MWG 11/ 6, S. 691ff.).

(74) (MWG 11/ 6, S. 696) أكثر تفصيلاً انظر أدناه ص 96 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(75) بمناسبة كونشرتو مانهايم في شباط/ فبراير 1911 يستفسر كليناو في 20 تشرين الثاني/ نوفمبر 1910 لدى ماكس وماريان فيبر إذا كان من الممكن أن يقوم بزيارتهما هو وزوجته أنا ماريا، بعد أن كان الزوجان قد تعارفا في فرايبورغ، دعا فيبر في 11 تشرين الثاني/ نوفمبر المؤلف لرد الزيارة (MWG 11/ 6, S. 692 mit den editorischen Anmerkungen)، في 22 و27 كانون الثاني/ يناير 1911 يستفسر فيبر من زوجته أثناء إقامته في برلين عن الإعلان عن الحفلة الموسيقية. "ربما تقدمين الدعوة إلى الآنسة توبلر" (MWG 11/ 7, S. 58) والاقتباس ص 36. في 6 شباط/ فبراير يقدم فيبر الشكر لكليناو من أجل "المساء الجميل" في مانهايم، قارن رسائل فيبر إلى هاينريتش ريكرت (Heinrich Rikkert) بعد 4 شباط/ فبراير 1911 وإلى كليناو بدءاً من 6 شباط/ فبراير 1911 (المرجع المذكور، ص 77، 85).

(76) أثناء رحلة فيبر الاستجمامية إلى الريفييرا الفرنسية في آذار/ مارس من عام 1912 يسأل زوجته في رسالة "هل كتبت له بأن كليناو يريد أن يقوم بزيارتنا في الخامس عشر من هذا الشهر (تقريباً)؟ لقد كتب رسالتين تطفحان بالمودة الخالصة، وسأرسلهما لك في الأيام القادمة" (MWG 11/ 7, S. 489).

على ذلك أن ماريان تتحدث في عام 1914 عن عرض "سولاميت" في فرايبورغ[77]. أما ماكس فيبر فقد حضر في نيسان/ أبريل 1918 أثناء إقامته في فيينا الأوبرا بوجود المؤلف[78].

لدينا دلائل كثيرة على المشاركة العميقة لفيبر في الحياة الموسيقية العامة ومنها علاقاته مع مينا توبلر، كونراد أنزورغه وباول فون كليناو. علاوة على حضوره العروض في هايدلبرغ، كمثال على ذلك عرض آلام يوحنا لباخ تحت قيادة فيليب فولفروم (Philipp Wolfrum)، إذ قام بزيارة الأوبرات والكونشرتات في مانهايم، حيث شغل آرثر بودنسكي مركز قائد الفرقة الأول من عام 1909 حتى عام 1914. وهنا يخبرنا هونيغسهايم عن سفرات متعددة "إلى دار الأوبرا في مانهايم. وهي تستحوذ على فنيين رائعين لا يملكون أصواتاً فقط وإنما لديهم ثقافة موسيقية [.....] وهم لم يحافظوا على تماسكهم فقط بتأثير قائد الفرقة بودنسكي، الذي قدم في ذلك الزمن عروضاً لمالر وشوينبرغ"[79].

ويبقى السؤال مطروحاً في ما إذا كان فيبر قد سافر أصلاً إلى

---

(77) ماريان فيبر تكتب في 28 آذار/ مارس 1914 إلى زوجها (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446)، بينما كانت تقيم في فرايبورغ لدى عائلة ريكرت: "أظن أن عرض سولاميت لكليناو قد بدأ البارحة [. . .] وكليناو يريد أن يبقى لزمن أطول هنا كقائد للفرقة"، بعد عروض متعددة في شتوتغارت وفرانكفورت عاد كليناو كقائد أول للفرقة إلى فرايبورغ (لقد قادته الحرب العالمية الأولى بصورة مؤقتة إلى الدنمارك، قبل أن يصبح في عام 1922 قائد فرقة جمعية بيت الكونشرتو في فيينا، وقد أمضى السنوات الست الأخيرة من حياته (1940-1946) في مدينته التي ولد فيها).

(78) انظر أعلاه ص 61 من هذا الكتاب. في الأسبوع السابق للعرض أمضى مع المؤلف "مساءً مشتركاً، يوم الثلاثاء، تعرض سمفونيته". المقصود بذلك "Sulamith" (رسالة فيبر إلى زوجته في 19 نيسان/ أبريل 1918، (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/ 9).

(79) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 185.

مانهايم ومتى، بصرف النظر عن حضوره في 1 شباط/ فبراير 1911 المساء المخصص لموسيقى الحجرة لكليناو. وتعد العروض التي أقيمت في برلين وميونيخ في كانون الثاني/ يناير وأيلول/ سبتمبر من عام 1911 وفي آب/ أغسطس من عام 1912 ذروة الأعمال التي حضرها فيبر، حيث قدمت أعمال عظيمة لكل من شتراوس، وفاغنر، وموتسارت وجاك أوفنباخ (Jacques Offenbach) وكذلك الحفلات الموسيقية التي حضرها فيبر في رحلته إلى باريس في أيلول/ سبتمبر من عام 1911. أكثر من ذلك يمكن أن نذكر زيارته إلى احتفالات بايرويت في آب/ أغسطس 1912، وإن كانت النتيجة قد جاءت مخيبة للآمال، وفي النهاية زيارات الأوبرا في فيينا في ربيع 1918. هنا كما في برلين زار فيبر في أوبرا البلاط وفي الفلهارموني ريتشارد شتراوس "ريتشارد العظيم"[80] كقائد الفرقة لأعماله ("سالومي"[81] "إلكترا" "دون كخوته")، كما زار

---

(80) هكذا يكتب فيبر في رسالة إلى زوجته في 14 نيسان/ أبريل 1918 (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/ 9),

ربما كان فيبر يلعب بالقوسين الصغيرين (" ") على السخرية التي كانت تثير اهتماماً قانونياً وعاماً كبيرين في زمنه والتي ذكرها المؤلف والناقد الموسيقي في ميونيخ إدغار إيستل في عام 1909 في رقم الكرنفال لصحيفة (Jg. 8, Heft 10) "Die Musik" تحت عنوان: *Die 144 Kakophonikerversammlung in Bierheim* عزف كنسي إصلاحي في ثلاث ثورات لمفستوفلس، نشر بمناسبة الاحتفال الموسيقي في ميونيخ لعام 1908. إيستل يغمز من قناة "أعضاء جماعة تحب الصخب مع تعثر مرافق بهدف تأكيد مجد متبادل". وقد أطلق على "حاكمهم" صاحب "الجلالة ريتشارد الثاني". أي ريتشارد شتراوس بعد ريتشارد الأول فاغنر، مقتبس ومزود بشروحات من: (*Jugendstil-Musik?* S. 92-111) (انظر أعلاه ص 61، الهامش رقم 41 من هذا الكتاب).

(81) انظر لذلك رسائل فيبر من 24 إلى 27 كانون الثاني/ يناير 1911 و26 شباط/ فبراير 1912، 1 و23 آذار/ مارس 1912 إلى زوجته، من 15 أيلول/ سبتمبر 1911، 20 تموز/ يوليو 1912. 14 آب/ أغسطس 1912 إلى أمه؛ من 5 آب/ أغسطس 1912 إلى شقيقته ليلي وفي 11 آب/ أغسطس 1912 إلى كارل لوفنشتاين، (MWG 11/ 7, S. 60, 64, 275, 436, = 441, 487, 570, 638, 640).

العروض الاحتفالية الخاصة بفاغنر وموتسارت في مسرح الريزيدنس ومسرح برنسريغنتن تحت قيادة برونو فالتر (Bruno Walter) مع "تقديم رائع لم يسبق له مثيل"، "لكوزي فان توتي" لموتسارت ومن ثم تحت قيادة فردیناند لوفي (لسمفونيات بيتهوفن وبرامز)، تحت قيادة هانز بفيتسنر (Hans Pfitzner) في ستراسبورغ (لسمفونية كليناو). أمّا فيليب فولفروم فهو مفسر معروف وعالمي لباخ.

5 ـ التأهيل الموسيقي والذائقة الموسيقية

لقد عُقدت أحاديث شتى في بيوت القرميد لاند شتراسي حول الخبرات المُستقاة من حضور الحفلات الموسيقية، كما جرى التعليق عليها تفصيلياً وبصورة مشتركة من طريق الرسائل (المتبادلة) وكان ذلك أشدّ عمقاً وأبعد أثراً مما هو معتاد في الاستقبال البورجوازي التقليدي للموسيقى. في هذا المجال لا يختلف تملُّك فيبر للثقافة الموسيقية البورجوازية كثيراً عن معاصريه، غير أنه يتجاوزهم في بعض العناصر المميزة. فيبر يصغي بصورة معمقة، لكن أيضاً في سياق الأحكام

= (اقتباس) 643، حول انطباعات فيبر في ميونيخ من عام 1912 يتذكر

Karl Loewenstein, "Persönliche Erinnerungen an Max Weber," in: Max Weber, *Gedächtnisschrift der Ludwig-Maximilians-Universität München zur 100: Wiederkehr seines Geburtstages 1964*, hg. von Karl Engisch, Bernhard Pfister und Johannes Winckelmann (Berlin: Duncker & Humblot, 1966), S. 27-38,

(من الآن وصاعداً: Loewenstein, *Erinnerungen*, hier S. 31.)،

"حضرنا معاً واحداً من تلك العروض الرائعة لموتسارت في مسرح رزيدنس "كوزي فان توتي" في توزيع الأدوار مع [ماريا] إلفوغون و[كارل] إرب أما القيادة فكانت لبرونو فالتر". انظر البيبليوغرافيا: فيليب فولفروم (Philipp Wolfrum) ص 625 من هذا الكتاب وانظر أيضاً:

Karl Malsch, "Die Heidelberg Bachvereins-Jubelfeier vom 23-25. Oktober 1910," in: Zeitschr. Der Internet. Musikages., Jg. 12 (1910/ 1911), S. 51-53.

المسبقة النموذجية لزمنه، في البحث عن التقدير المنخفض لهايدن، أو عن الأسلوب الذي أبدعه موتسارت ليكون الفتى الأبوللي للآلهة أو إبداع بيتهوفن في مرحلته المتأخرة ليصبح عملاقاً وحيداً وكذلك عن التمجيد المحدود لفاغنر. إلا أنه علينا أن نبين الفروق الضئيلة كي نميز "سلم القيم" الموسيقية عن الاستخدام، الذي يصنعه فيبر من تأهيله الموسيقي في الإبداع العلمي. وهو ذاته يميز بوضوح: من جهة تكوّن سيمفونية هايدن من مقام سي ماجور (وهي واحدة من العملين الاثنين في هذه الطريقة من التأليف في سلسلة السمفونيات الثلاثية رقم 98 أو 102)، التي سمعها في كانون الثاني/ يناير 1911 في برلين تحت قيادة ريتشارد شتراوس. بعد عملية "دون كيخوته" و"استجمام" قدم رباعي وثري لهايدن من مقام مي ماجور قبل يومين من رباعي كلنيغلر، وهذا ما كان له تأثير "منعش" بعد رباعي برامز من مقام دوبيمول "المتعب" ومن ثم سوناتات التشلو المبكرة لبيتهوفن، التي تنتمي إلى "الفنان النزيه المتعدد الأوجه للمدرسة الهايدنية"[82]. من جهة ثانية يؤكد فيبر أن شروط العمل لدى هايدن وبنية الفرقة الموسيقية التي كانت تحت تصرفه لا يمكن أن تكون منتجة إلا من خلال عبقرية هايدن، التي استطاعت أن تقود إلى إبداع السمفونية الكلاسيكية، إنه إعادة تكوين سوسيولوجي تاريخي ضد حكم جمالي حديث: "إن شروطاً ذات طبيعة سوسيولوجية وفي جزء منها اقتصادية مكنت من تطور أوركسترا هايدن. غير أن الفكرة التي شكلت الأساس بالنسبة إليه إنما هي خصائصه الشخصية وليست معتمدة على التقنية"[83].

---

(82) رسائل ماكس فيبر من 20 و21 و 22 كانون الثاني/ يناير 1911 إلى زوجته، (MWG 11/ 7, S. 51, 57, 58.).

(83) هكذا فيبر في إسهامه في الحديث حول محاضرة زومبارت: Sombart, "Technik und Kultur," in: Weber, *Verhandlungen 1910 (Sombart)*, S. 100, انظر أدناه ص 181 من هذا الكتاب.

في ما يتعلق بتقييم بيتهوفن يشترك ما هو نموذجي زمني مع ما هو غير عادي. النموذجي الزمني يتمثل في التصوّر العام عن عبقري متوحد، يدير ظهره للعالم ويبوح بمكنونات الأسرار العميقة للوجود البشري. ما هو غير عادي بالمقابل هو المحبة الزائدة التي لم يشترك فيها فيبر للرباعيات الوترية المتأخرة لبيتهوفن، والتي نظر إليها في زمن فيبر ومن قبل دوائر كثيرة على أنها غير مفهومة. هذا وتشير ذكريات كارل لوفنشتاين[84] قبل كل شيء إلى اهتمام فيبر الخبير بالمقامات الإغريقية والمقصود بذلك تأثيرها في "غناء الشكر موجّهاً إلى الآلهة"، من ليديا، من رباعية آمول رقم 132، وانسجاماً مع ذلك دعا لوفنشتاين فيبر للقدوم إلى ميونيخ في 22 كانون الثاني/ يناير 1914 لحضور رباعي كابي الباريسي، الذي "سيقدم بيتهوفن بالرغم من [.....] الرؤيا الرومانسية هكذا نقي الأسلوب واعياً بالشكل كما لا يمكن أن يقدمه في الوقت الحاضر رباعيٌ آخر"[85]. في خبر ينقله فيبر عن عرض دوري لسوناتات التشلو الخمس لبيتهوفن يقدمها عازف البيانو الفرنسي جوزيف ـ إدوارد ريسلر (Risler) وهو يقدم دورياً بوصفه واحداً من الأوائل الذين يقدمون جملة سوناتات البيانو لبيتهوفن وكذلك البلجيكي عازف التشلو جان جيراردي (Jean Gérardy) في 2 كانون الثاني/ يناير في برلين، هنا

(84) Loewenstein, *Erinnerungen*, S. 29:

"أنا لا أزال أذكر، كيف شرح لي التأثير، الذي مارسته فيه المقامات الإغريقية، الليدية، الفريجية والأولية، بعد ذلك عندما كنت أستمع دائماً إلى واحدة من جمل الرباعية العظيمة الأخيرة من المقام الليدي، كنت أفكر بهذا الإلهام الأول الذي منحني إياه ماكس فيبر".

(85) رسالة فيبر إلى لويفيتونستينس (Loewensteins) في 21 كانون الأول/ ديسمبر 1913، (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446).

يمتزج الحكم التقليدي بالحكم الشخصي. "رقم التأليف 5 ومن ثم رقم 102، بيتهوفن المتكامل انوجد بينهما من الفنان النزيه المتعدد الأوجه لمدرسة هايدن وصولاً إلى الإنسان المسيطر، العاطفي العميق، والمستند وحيداً إلى صخرته، الذي يواجه كل عظمة العالم بالصوت الجدي العميق الرخيم: أجل، إنه شيء جميل، وأنا أعرف ما فيه، كما أنني أعرف أيضاً ما ليس فيه"[86]. بيتهوفن بوصفه مارداً وبطلاً متوحداً يقف مزهواً: لقد صنع كل من نيتشه[87] (Nietzche) وماكس كلينغر (Max Klinger) المقدّر عالياً من قِبل فيبر أسطورة الإنسان الأعلى الفنان، كما أكمل كلينغر في عام 1901 تمثال بيتهوفن في لايبزيغ[88].

تتبعت ماريان فيبر العنصر البطولي في تمثال العرش أو تمثال المحراب المهيب الذي أنجزه كلينغر، عندما تتحدث عن "مهابة فعل شبه تعبّدي" غرق فيه الزوجان عند الإصغاء إلى "الأعمال العظيمة

(86) رسالة فيبر إلى زوجته في 22 كانون الثاني/ يناير 1911، (MWG 11/ 7, S. 58f).

(87) "نصف الإله الذي يتحمل ذلك، ضمن مثل هذه الشروط المرعبة"، "العزلة"، أن تعيش في ظل "اليأس من الحقيقة"، "إذا أردتم أن تعيشوا منتصرين، وعندما تريدون أن تسمعوا أغانيه التي تعاني الوحدة، استمعوا إلى موسيقى بيتهوفن" Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher, KSA 1, S. 355.

(88) التمثال الذي أنجزه كلينغر عرض للمرة الأولى في المعرض الرابع عشر للتسلسل في فيينا والموضوع تحت الفكرة الأساسية لفن الهيكل المعاصر من نيسان/ أبريل حتى حزيران/ يونيو في عام 1902 بوصفه يعرض النقطة المركزية. بعد ذلك أعيد إلى لايبزيغ، انظر لذلك صورة بيتهوفن في نهاية القرن: Rainer Cadenbach, hg., *Mythos Beethoven: Eine Ausstellung des Vereins Beethoven-Haus Bonn, Ausstellungskatalog* (Laaber: Laaber Verlag, 1986), S. 13-33, und Hans-Heinrich Eggebrecht: "Zur Geschichte der Beethovenrezeption. Beethoven 1970," in: *Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Jg. 1972, Nr. 3 (Mainz: Verlag der Akademie; Wiesbaden: Franz Steiner, 1972).

لباخ وبيتهوفن وليست"[89]. في هذا التقدير القيمي الأعلى يكون الرفض نصيب أوراتوريوم عيد الميلاد لباخ مقارنةً مع "المسيا" لهاندل وأوراتوريوم "المسيح" لليست انطلاقاً من نموذج الذائقة السائد في هذا الزمن. هكذا يكتب فيبر في تلك الرسالة في 3 كانون الثاني/ يناير 1920 إلى مينا توبلر من ميونيخ عاقداً العزم على اتخاذ موقف وصولاً إلى تفسير مؤرخ لموقع أوراتوريوم عيد الميلاد[90] [.....] "الآريات جعلتني أعترف مخاطراً بسخطك علي، نافد الصبر (أخيراً)، ولم أستطع أن أقر بأن المضمون الديني يجعله قادراً على الوقوف على السوية ذاتها مع "مسيح" ليست، إنه ثرثرة تقوية لوثرية، مقارنة مع الآلام (Passionen): أنا اتبعك فعلاً (لا يمكن النسيان، أنت تعرفين ذلك بالتأكيد؟). كل ذلك كان مشروطاً من خلال تقديم يشوبه النقص [.....]. لكن على كل حال لا يمكن أن يكون هذا العمل ذروة إبداع باخ (لقد فكرت بمقاطع من المسيّا لهاندل، وبالريفية والتمجيد وبأشياء أخرى وفي هذه الحالة شعرت معه)"[91].

بالنسبة إلى استقبال فيبر لموتسارت وفاغنر تدخل في الموضوع نغمات أخرى: في حالة الفنانين الاثنين تدور المسألة حول الأوبرا،

---

(89) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 509,

المقصود هي الآلام لباخ، قداس سي بيمول قداس سولمنيس لبيتهوفن والسمفونية التاسعة، وكذلك لتوضيح انظر أدناه أوراتوريوم "المسيح" لليست.

(90) Privatbestiz (MWG 11/ 10).

(91) ذلك أن فيبر لا يقدر كثيراً إبداع ليست، هذا ما يعلنه في رسالة إلى مينا توبلر في 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1919 (انظر أعلاه ص 54 من هذا الكتاب)، مع الإشارة إلى الكونشرتو الذي أثار حماسة لسادوكا: "ليست طبعاً [. . .] رائع "لكن أنا لا أحب" "موعظة الطير": إنها تقعر فني"، زيادة على ذلك هو بطبيعة الحال يعرف أهمية ليست العظيمة في تاريخ الموسيقى بالنسبة إلى البيانو، انظر أدناه ص 461 من هذا الكتاب، وهو "يقدر عالياً قصائده السمفونية" أو على الأقل هكذا يذكر (Honigsheim, *Heidelberg*, S. 244). انظر لذلك رسالة ماكس فيبر إلى زوجته بتاريخ 27 كانون الثاني/ يناير 1911، (MWG 11/ 7, S. 64).

وفي حالتيهما أيضاً علينا أن نميز بين تقييم المادة والموضوع وبين تقييم الموسيقى، وفيبر يطور لدى موتسارت نوعاً من الموضوع الغني الدال (Leitmotiv): الموسيقى تعود بوصفها خالية من الزيادات، ونقية، وأبوللونية، و"تمنح النبل" للمادة. وهذا لا يصح فقط ـ كما هي العادة ـ بالنسبة إلى "كوزي فان توتي" وإنما أيضاً إلى "زواج فيغارو": الأولى "هنا في مسرح رزيدنس كنا غاطسين في جمال نقي [....] بالرغم من الموضوع السطحي": "البارحة حضرنا الغيفارو، أمي وأنا. وهي كانت في منتهى السعادة. لقد كان صحيحاً كل الصحة أن الموسيقى رفعت عالياً من شأن هذا الموضوع المحرج والذي هو مضحك إلى حد ما، إلى درجة أن كل شيء تخلص من شوائبه وصار نقياً ولم يبق شيء سوى هذا الاستعراض موجوداً وراء كل المضامين. ولولا ذلك لما استطاعت الأم وحتى الجدة اللتان غنّى فيهما صوت طفولي رقيق أغاني الملائكة أن تستمتعا بذلك وفي الوقت ذاته أن ترفضا كل "موسيقى شبقية"[92] هذا التناقض في النظرة إلى موتسارت إنما هو شيء نمطيّ في زمننا، ممثلاً بشكل كبير من خلال ريتشارد فاغنر وفريدريتش نيتشه[93]. بمثل هذا الانقسام الثنائي حضر فيبر

---

(92) رسائل فيبر في 14 آب/ أغسطس 1912 من ميونيخ إلى الأم (MWG 11/ 7, S. 643) الاقتباس الأول وفي 19 كانون الأول/ ديسمبر 1915 من شارلوتنبورغ إلى زوجته (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/ 9)، للمقارنة أيضاً (Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 505)، في أوبرا البلاط في فيينا زار فيبر في نيسان/ أبريل 1918 أوبرا "Entführung aus dem Serail" لموتسارت، للعودة إلى رسائله في 4/ 1، 22 من الشهر ذاته إلى ماريان وإلى الأم (المرجع المذكور، MWG 11/ 10).

(93) Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Julius Kapp (Leipzig: Hesse & Becker o. J., [1914]), Band 11: Oper und Drama (1851/ 1868), S. 36f.,

يمثل وجهة النظر النمطية ولكن غير المتماسكة، التي يقول فيها "عن موتسارت كمؤلف أوبرا بأنه لا شيء يميزه أكثر من العشوائية غير المُعتنى بها التي يعتمد عليها عندما =

"سالومي" لريتشارد شتراوس، التي عرضت في كانون الثاني/ يناير من عام 1911 في برلين تحت قيادة المؤلف نفسه: "المادة لا يمكن أن يزدردها المرء إلا من خلال ما هو متوحش لا بل مقرف"، أما التلحين "فهو بالتأكيد شيء عظيم"، أجل "إنه شيء عبقري"[(94)].

لقد ظل استقبال فيبر لفاغنر ثنائياً يقوم على التناقض، وهو

= يقوم بأعماله [.....] كثيراً ما يقدم له شخص حرفي محلي أو كاتب نصوص أوبرا سطحية وخالية من الموهبة والقطع التي تشترك المجموعة في تمثيلها أو الثنائيات الغنائية أو المقاطع الطويلة لكي يلحنها وسرعان ما يضع لها الموسيقى، ذلك أنها في ما بعد تعطي الانطباع المناسب مما يعطيها المقدرة كي تعبر عن مضمونها".

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*, zweiter Band 1886, KSA 2, S. 501 und 620, ders., (1881/ 1887), KSA 3, S. 193.

فيؤكد من جهة "الروح المرحة" المشرقة، الرفيقة والبسيطة لموتسارت ومن جهة ثانية يرى في أوبراته "السطحية لصحبة من المتحلقين لا يمكن للروح أو للقلب أن يميل إليها إلا بصعوبة".

Leopold Ziegler, "Die Tyrannis des Gesamtkunstwerk," in: *Logos* (1910/ 1911), Band 1, S. 371-404,

(من الآن وصاعداً: Ziegler, *Tyrannis*, hier S. 380.).

(94) انظر كذلك رسالة فيبر في 24 كانون الثاني/ يناير 1911 إلى زوجته، (MWG 11/ 7, S. 60)، أكثر تفصيلاً بالنسبة إلى شتراوس، انظر أعلاه ص 22 من هذا الكتاب. العرض الأول في دريسدن في 4 كانون الأول / ديسمبر 1905 لسالومي مع إيمي ديستين بدور سالومي استقبل بحفاوة كبيرة ومن بعض الناس بهرج ومرج وتصفير غوستاف مالر الذي كان يدير دار أوبرا البلاط أراد أن يعرض هذا العمل في فيينا، إلا أنه رُفض من قبل دائرة الرقابة، "لأسباب دينية وأخلاقية"، وهو يقول في رسالة تعود إلى 26 تشرين الأول/ أكتوبر 1905 موجهة إلى مدير دار أوبرا البلاط في دريسدن أرنست فون شوخ ويقول "عن هذا العمل" بأنه "رائع" (اقتباس من: Herta und Kurt Blaukopf, hg., *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1994), S. 182f)،

ولقد أزعج هنري ثود (Henry Thode) في موضوعه عند تدنيس الموسيقى عندما جعله وصفاً للانحراف (شتراوس يتلقى في سنة 1903 درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة هايدلبرغ). مقتبسة من: Walter Deppisch, hg., *Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968), S. 92.

يتحدث في رسالة تعود إلى 5 آب/ أغسطس 1912 إلى شقيقته ليلي أعلن فيها عن عمله في دراسة الموسيقى، عن مشاريعه لحضور أوبرات فاغنر، سواء أكان ذلك في "بايرويت أو ميونيخ (تريستان وإزولده وغيرها)" : "أنا أرغب في التعرُّف على ملك الجن الكبير بمصاحبة عازفة البيانو الصديقة العزيزة علينا (الآنسة توبلر)، على أن يكون العرض ما أمكن في أحسن حالاته، لأنني أرتبط بعلاقة منقسمة جداً، وشديدة التناقض، فإلى جانب إعجابي الكبير بقدراته، لدي[95] رفض عميق لأشياء كثيرة زائفة ومصنوعة. والآن أريد أن أرى حقاً، أي شيء هو الأرجح النسبة لي". في ما يخص الثنائية الجمالية يدخل من جديد الاستقبال المختلف والمختلفة أهميته من حيث النص والموسيقى والذي يقود إلى تقييم استثنائي للمقطوعة تماماً في زمنها: رفض فظّ "لبارسيفال"، ولا مبالاة مطلقة إزاء "خاتم النيبلونغن" والتركيز على كل من "أساطين الغناء في نورنبرغ" و"تريستان وإيزولده".

يعتمد رفض فيبر "لبارسيفال" بوصفه "احتفالاً تدشينياً للمسرح" والذي يرى فيبر في طموحاته الدينية "مجرد ادعاء"[96] مضحك، على آراء نيتشه، وهو هنا وهناك نتيجة للقناعة بأن زمن

---

(95) (MWG 11/ 7, S. 638)، توماس مان يصف بصورة مشابهة وبصورة منقسمة في سنة 1911 "جداله مع فاغنر"، الذي يغلب عليه "نقد شديد لفاغنر يحتوي على كثير من عدم الثقة الغريزي وإن كان صامتاً"، وهو بالنسبة إليه غير عصري ينتمي كثيراً إلى "القرن التاسع عشر، أجل هو الفنان الألماني الذي يمثل هذا العصر [...] لكن دائماً عندما تلتقي أذني دونما قصد نفحة أو التفاته غنية بالدلالة من عمل لفاغنر، اهتز من السعادة ويتملكني نوع من ألم الوطن أو ألم الشباب، ومرة ثانية كما كنت في السابق تخضع روحي للسحر القديم الذكي، والمشرق المشتاق والمصفّى". (في: Der Merker, Jg. 2, Juli 1911, S. 23).

(96) في رسالة ماكس فيبر في 14 آب/ أغسطس 1912 إلى أمه، (MWG 11/ 7, S. 643)، انظر أعلاه ص 61 من هذا الكتاب.

= Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 509,

الدين قد انتهى[97]. على أن الشيء غير العادي هو الرفض المطلق انطلاقاً من أسباب خفية: "بارسيفال واحد من الأعمال التي لا تجسّد المقدرة الفنية الكاملة لفاغنر"[97a]. في النهاية يعرب فيبر شأنه في ذلك شأن نيتشه عن رفضه "للمسحة الشبقية المخترقة" لبارسيفال[98]. "بالمقابل" هكذا يقول فيبر في الرسالة ذاتها في 14 آب/ أغسطس 1912 إلى أمه "حضرت البارحة" "تريستان" وهو

= يدعو "بابرويت وبارسيفال" "كخيبة أمل، التمثيل بقي تمثيلاً، بعض ما هو موجود في الموسيقى نال الإعجاب بوصفه حلاوة فارغة أو بوصفه خليطاً غير نقي من الحسية والرمزية المسيحية"، (Honigsheim, *Heidelberg*, S. 246f.),

يرى أيضاً بصورة واضحة في الأذنين، كيف أن فيبر يعيد مع الموافقة الحكم الذي أطلقه عالم النبات كليب [. . . .] "عندما جاء إلى العالم واحد على أنه خصي، لن يكون في ذلك ما يدعو للعجب، عندما لا يحدث له شيء. في هذا الوقت كان يفكر بطبيعة الحال بمشهد فتاة الزهور في حديقة كلنغزور في الفصل الثاني".

(97) انظر لذلك الشعر الساخر لنيتشه ضد "الطريق إلى روما" (Weg nach Rom) "ذلك الذي قتل نفسه" "فتح الأيادي للقسس"، "مرجحة ببم بام"، "التحديق بالراهبات"، "دعاء رنين الأجراس"، "هذه السماء فوق، السماوات المنتشية خطأ"، "لفاغنر الأخير". في:

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (Leipzig: C. G. Naumann, 1886), KSA 5, S. 204,

أو السخرية المشابهة لفيبر لبطل العنوان بوصفه "آه غير رجولي، قطعة من الأرض" بوصفه "ابن الطبيعة" الذي صنعه فاغنر "الذي أصبح هشاً" بائساً وقابلاً للكسر يركع أمام الصليب المسيحي، في "شعور كاثوليكي"، في ذات العمل،

Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*, KSA 5 (1887) S. 341, ders., *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, S. 372 und 351.

(97a) هكذا يكتب فيبر في رسالة إلى أمه في 14 آب/ أغسطس 1912 من ميونيخ، (MWG 11/ 7, S. 643).

(98) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 247,

يتذكر فيها بأن فيبر كره إلى جانب عبادة فاغنر الوطنية والدينية المشوهة كذلك "الشبقية الفاغنرية" وفي الوقت الذي أعلن فيه في حضوري أنا وغوندولف أنه أراد أن يكتب ضد هذه العبادة: مقابل مالفيدافون مايزنبوغ يعترف نيتشه في رسالة في 20 تشرين الأول/ أكتوبر 1888 =

عظيم تماماً، حيث لا يعيش المرء مثل ذلك إلا نادراً، أعني الحقيقة الإنسانية بكل عظمتها والجمال الموسيقي الذي لم يسبق له مثيل.. هنا تختفي الزيادات التي تتعالى على الإنسانية أو التي تقف خارجها، لا شك أن "تريستان" إلى جانب "أساطين الغناء" التي حضرناها العام الماضي، هما الأثران الخالدان "حقيقةً اللذان أبدعهما فاغنر"[99]. وهنا لا تتجه السخرية المرة ضد "التزويق المتعالي على الموسيقى والخارج عنها"، الموجود في بارسيفال فقط وإنما أيضاً ضد "خاتم النيبلونغ"، حيث بقي فيبر بشكل كبير ودائم متشككاً إزاءه. وفي حين لم يفعل فيبر شيئاً سوى هزّ كتفه مقابل تفسير حاكم النيبلونغ ألبرشت (وهذا ما عبّر عنه هونيغسهايم)، المهووس بالمال بوصفه ممثلاً للرأسمالية[100]، كان يقدر عالياً فاغنر "كشاعر لما هو تراجيدي ولعدم قابلية الإفلات من المسؤولية وضرورة تحمّل الأعباء

(Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio = Colli und Mazzino Montinari unter Mitarbeit von Helga Anania-Haβ (München: dtv und Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1984), Band 8, S. 459),

"بالكره العميق ضد الجنسية المقرفة لموسيقى فاغنر".

(99) رسالة فيبر إلى أمه في 14 آب/ أغسطس 1912 (MWG 11/ 7, S. 643f.)، فيبر طلب من هونيغسهايم (Honigsheim)، (Honigsheim, *Heidelberg*, S. 246)، "أن يدرس شكوى الملك مارك في نهاية الفصل الثاني ويغنيها في واحد من أيام الآحاد لديه".

(100) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 247,

من المتوقع أن هونيغسهايم (Honigsheim) يعتمد هنا على ما نشره برنارد شو في عام 1898 وترجم إلى الألمانية في عام 1908 (Berlin: S. Fischer Verlag) مقالات حول تفسير الكمال وفيه يتوج ألبرشت حاكماً للخزينة فيتسع نيليهايم حتى كلونديكي. ويشبه ذلك مقولة أوستفالد شبنغلر (Oswald Spenglers) وحول شاعرية فاغنر (Wagners) زيغفريد تود (SiegfriedsTod) لعام 1848 والتشكيل في "الشفق الآلهي" (der Vorform der Götterdämmerung): "زيغفريد بوصفه ثائراً وأخلاقياً اشتراكياً، أما فافنبرهورت فهو رمز للرأسمالية"، قارن: Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse* =

لمن هو معهود إليه قدرياً ومن هو ملقى على عاتقه"[101]. وهكذا ما كان يثيره بشكل عميق في "الخاتم" بصرف النظر عن بضعة "مواقع جميلة" في "زيغفريد"[102] (فقط) إعلان الموت في "فالكيري" بوصفه أيقونة إدارة الحياة البطولية التراجيدية[103].

= *einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2. neubearbeitete Aufl. (München: C.H. Beck, 1923), S. 477,

للتفسير الخاص للرمز المركزي للخاتم بوصفه "حقيبة المال" انظر: Dieter Borchmeyer, Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen (Frankfurt a. M; Leipzig: Insel, 2002), S. 278,

(101) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 247.

(102) في تشرين الثاني/ نوفمبر 1918 حضر فيبر في فرانكفورت على الماين "فصلاً من زيغفريد" "كان له تأثير غريب الآن، على الرغم من أن المواقع الجميلة سوف تبقى بالتأكيد (العزلة في الغابة)"، هكذا يكتب فيبر في رسالة تعود إلى 26 تشرين الثاني/ نوفمبر 1918 إلى زوجته (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446; MWG 11/ 10).

(103) في المعالجة اللاحقة والصادرة بين عامي 1919/ 1920 عن البروتستانتية يقارن فيبر "Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus," in: *GARS* I, S. 17-206 (MWG 1/ 18), hier S. 98,

الموقف من الموت للتقوي بنيان مع موقف مكيافيلي (Machiavellis) وموقف سيغموند (Seigmund) في "Walküre" لفاغنر: إن "الخوف الطافح بالألم" للتقوي "إزاء الموت والعالم الآخر" إنما "يبتعد بعداً كبيراً عن تلك الروح المزهوة بالعالم الدنيوي والتي يعبر عنها مكيافيلي وبطبيعة الحال يبتعد أكثر عن المشاعر التي يتحدث عنها سيغموند بطل فاغنر إزاء مبارزة الموت". "انقل تحيتي إلى فوتان وسلم لي على فالهال [...] أما عن المسرات المترفة لفالهال فلا تحدثني عنها مهما كان". في الطبعة الأولى 1904/ 1905 (Weber, PE II, S. 1-110) لا توجد الإشارة إلى فاغنر. ربما جاءت الإشارة بعد زيارة عرض "Walküre" في عيد الفصح في عام 1920 في ميونيخ. وهذه آخر زيارة أوبرا قام بها فيبر، حيث تعلق ماريان في (Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 700):

"الفالكيري حققت انطباعاً عظيماً، على الرغم من أن معناها لم يتحرر من قيود التأمل وصولاً إلى الهيئة الفنية. وفيبر أحب بصورة خاصة صراع ريغفريد الروحي مع المتنبئة له بالموت [...]" المقصود بذلك المشهد الرابع من الفصل الثاني الذي تخبر فيه برونهيلده =

وإذا كان إبداع فاغنر يبدو لفيبر شديد الأهمية على المستوى الثقافي، فإن ذلك لن يثير العجب بسبب التقدير القيمي العالمي[104] وبصورة خاصة بسبب السيطرة العليا الثقافية التي وصلها المؤلف الموسيقي في زمن فيبر من دون أن ننسى أنه في سنوات ما قبل الحرب بلغ استقبال فاغنر ذروته الحماسية الأولى[105]. يشير تفضيل فيبر للعملين الاثنين الوحيدين فعلياً والمؤسسين أسطورياً لفاغنر المتأخر، لا في ما قبل التاريخ (غير المعالج فنياً) زيادةً على ذلك إلى الأسباب الأكثر عمقاً: وهي تبدو لفيبر بوصفها تجسيدات نموذجية لمواقف حدية، أقل ما يقال عنها بأنها مركزية بالنسبة إلى صورة الإنسان في عالم نزع عنه السحر، وهكذا تأتي فكرة خلاص العالم الداخلي كعنصر مهم في تجربة "تريستان" وفي كلمات ماريان نقرأ: "آسراً كان [.....] الحقيقة الفنية وعظمة تريستان [.....] ولقد أخذ الأصدقاء تماماً بالنشوة التي أحدثها. واستشعروا هذا العمل الفني بوصفه تجلياً أعلى لما هو أرضي"[106]. إنها المشاعر التي أتاح

= سيغموند بأن فوتان قرر موته وأنه أرسلها لكي تأتي به بعد المعركة الخاسرة مع هونونغ إلى فالهال إلى سماء الأبطال، مع العلم كما تقول ماريان في ذات العمل دونما المحبوبة، حيث يجيب سيغموند: "عن المسرات المُترفة لفالهال فلا تحدثني عنها أبداً مهما كان".

(104) قارن: Weber, *Roscher und Knies I*, S. 8, Fn. [2].

(105) حول المبالغات الكثيرة المشوهة للفاغنرية غوتنغن يمكن العودة إلى مجموع المصادر لـ Karl Heinrich Höfele, Hg., *Geist und Gesellschaft der Bismarckzeit* (Göttingen u. a: Musterschmidt, 1967), S. 423-432, und Hartmut Zelinsky, Hg., *Richard Wagner Ein Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1967*, 3. korrigierte Aufl. (Berlin; Wien: Medusa, 1983), S. 35-155,

تسيغلر يتحدث عن ما هو نمطي في الحضور الشامل لأعمال فاغنر في زمن فيبر، طغيان (Tyrannis) (انظر أعلاه ص 83، الهامش رقم 93 من هذا الكتاب)، ص 372، بايرويت الثقافية "الملكية العالمية" (von Bayreuths Kultureller Universalmonarchie).

(106) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 509f.

لها فيبر في "التأملات المرحلية" "المنشورة عام 1916 أن تلتقي مع تفريقها الحاد النموذجي المثالي بين مجال الحياة الجمالي وبين أخلاق الأخوة المسيحية: "الفن" "وبصورة خاصة الموسيقى، وهي أكثر الفنون قرباً من العالم الداخلي إنها وسيلة النشوة" وتأخذ على عاتقها كما هي "وظيفة خلاص العالم الداخلي وإنارته: من عبء الحياة اليومية، وقبل كل شيء من الضغط المتنامي للعقلانية النظرية والعملية"[107]. وفي "أساطين الغناء" تجلت لماكس فيبر "الكرامة الداخلية" بوصفها اللحظة الحاسمة، كما تجلى مشغل هانز ساكس بوصفه "الصحبة الأكثر جمالاً"[108]، هنا على النقيض من ماريان، التي فهمت العمل نمطياً زمنياً تماماً من تمجيده الختامي "للفن

---

(107) Weber, *Zwischenbetrachtung* (MWG 1/ 19, S. 499-501),
ما يشبه ذلك تأكيداً مثلما يدعو فيبر.
Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, (1872/ 1886), KSA 1, S. 134f., ders, *Unzeigemäße Betrachtungen*, Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth (1876), KSA 1, S. 479, ders, *Ecce homo*.
هو ذا الإنسان، كما يصبح الإنسان كما يكون (1888/ 1889)، KSA 6, S. 325, den تريستان (Tristan) "الاسم الخاص ميتافيزيق كل الفن" مع "أبعاد صوفية" إنه "فن مخدر" "موسيقى الشهرة" حول موسيقى الرومانتيكية المتأخرة بوصفها "نقيض الحلم" المسيطر، ضد روح العصر، "ضد العلم وضد الصناعة"، انظر:
Thomas Nipperdery, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 3., durchgesehene Aufl. (München: C. H. Beck, 1993), Band 1: Arbeitswelt und Bürgergeist, S. 746,
(من الآن وصاعداً Nipperdey, *Geschichte*).

(108) "ثورة" هكذا (Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 506)، وجد الزوجان "من خلال الفن العالي النبيل "لأساطين الغناء"، هنا شعر الزوجان كأنهما في معبد الجوهر الألماني لا يوجد بلد آخر قدم هدية للعالم مثل هذه الموسيقى الغنية بالمعنى واستطاع بمثل هذا الاقتدار أن يكشف عن خصائص الكنوز الوجدانية العميقة لأمة لها تميزها الخاص، وأن يجعل في الوقت ذاته العالم الثقافي بكامله في متناول الفهم"، وهي تلخص رحلة باريس المشتركة في عام 1911 (ebd, S. 508). "حتى في باريس وجد الفن الرفيع الحديث في أعمال ريتشارد فاغنر فقط وفي أعمال غيره من الفنانين الألمان الكبار".

الألماني المقدس" واحتفت به بوصفه "هيكلاً لما هو ألماني"[109]. والحقيقة أن ما يقصد به عيانياً لا يمكن تحديده بهذه السهولة مونولوج وحوار ساكس إيفا الذي يأتي بعده في الفصل الثاني ومونولوج الجنون في الفصل الثالث: ما هو أكثر صدقية حقاً إنما هي النظرة الجامعة "النموذجية المثالية" للمشهدين، ومن هذه النظرة تتطور صورة صانع الأحذية المتفلسف بوصفه ممثلاً "النموذج الإنساني" البطولي المتشائم، والذي، كما يقول فيبر في نهاية خطبته "العلم بوصفه مهنة" يواجه بها الطالب الباحث عن المعنى والذي "يذعن لمتطلبات يومه إنسانياً ومهنياً"[110]. إن الشيء الذي يلفت النظر هو التقاء ما جاء به فيبر مع بحث هانز فايهنغر (Hans Vaihinger) عن "فلسفة كما لو أن" في عام 1911 من خلال الشاب كارل شميت (Carl Shmitt)، الذي سوف يشترك في عام 1920 في ميونيخ في الحلقات الدراسية والتي سوف يعرض فيها ماكس فيبر دراسته عن الموسيقى[111]. شميت ينظر إلى الأفكار الأساسية لفايهنغر من حيث: "إن كل مفاهيمنا المعرفية إنما هي تقريباً تأملات "كما لو أن" وأن مثل هذه التخيلات لا غنى عنها في الفلسفة العملية"، في مونولوج الليلك لهانز ساكس يشتبك اللحن مع "عمق المعرفة الحدسية" وفي عيانية تامة، لا في كلمات ساكس فقط، وإنما في طريقة التعبير الموسيقي: "الموضوع المحوري هو حال لا مثيل له، حيث يصبح الانطباع الذي يخلقه البحث الفلسفي، الفكرة المقبوض عليها تؤلف بأربع فواصل مثل فكرة تتخذ لها شكلاً فنياً ضرورياً

---

(109) انظر لذلك (Honigsheim, *Heidelberg*, S. 246) وكذلك رسالة فيبر إلى زوجته في 8 كانون الأول/ ديسمبر 1915 للمقارنة انظر أعلاه ص 54 من هذا الكتاب.

(110) Weber, *Wissenschaft als Beruf*, MWG 1/ 17, S. 111.

(111) انظر لذلك الخبر التحريري أدناه ص 257 من هذا الكتاب.

وتجد بعد ذلك تعبيراً موسيقياً، وكان الشرط لذلك هو أن هذه المعرفة تستدعي جواً من التنازل الجدي لدى إنسان ناضج. والمسألة ليست على ذات القدر من الأهمية، من يعلن بأن كل شيء إنما هو جنون [....]. إن الأهمية الأخلاقية لمن يختبر مثل هذه الرؤية يجب أن يكون له الرأي الحاسم"(112). وهذا من جانبه يستحوذ على "عمق مدهش لمعرفة حدسية" ويستطيع بالإجمال أن يلقي ضوءاً موسيقياً كما يقال على العلاقة الخاصة التي ربطت كلاً من فيبر ومينا توبلر مع "أساطين الغناء": وفي حين قدمت مينا توبلر في عام 1914 كهدية مختارات على البيانو، قابلها فيبر بالإشارة إلى "عيد يوحنا" وهو في الوقت ذاته يوم ميلاد مينا بأن قدم لها كإهداء مقابل رواية "غوتفريد كللر" **"هاينريش الأخضر"**(113).

---

(112) Carl Schmitt, "Richard Wagner und eine neue "Lehre vom Wahn"," in: *Bayreuther Blätter*, Jg. 35 (1912), S. 239-241,
بصورة مفصلة يكتب شميت في المرجع نفسه ص 247، توازى مع حدث الخشبة الحقيقي، التأمل الفلسفي والتطور الموسيقي في "مونولوج الجنون" حيث إن "نهايته" تبدو له كأجمل وأعظم فلسفة "كما لو أنه" بالنسبة إلى السلوك العملي: "معرفة الفائدة وقابلية استخدام الجنون، معرفة عدم التعايش معه عملياً، المعرفة بأنه توجد أعمال لم تنجح من خلال الأشياء العادية واحتاجت إلى شيء من الجنون.

(113) ماكس فيبر مختارات على البيانو،
Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Karl Klindworth (Mainz: B. Schott's Söhne, 1914),
تحمل الملاحظة: "30 أيار/ مايو 1914، بخط اليد لمينا توبلر (مركز عمل ماكس فيبر أكاديمية بافاريا للعلوم ميونيخ) فيبر أهدى لمينا توبلر كما يؤخذ من خبر ودي من قبل ريتموت شنيتس ومن تلمان إفرز ابنة أخت ومن ابن عمها بمناسبة عيد ميلادها الرابع والثلاثين في 24 حزيران/ يونيو 1914 كذكرى للقراءة المشتركة كتاباً من جزئين تحت عنوان "هاينريتش الأخضر" مع التقديم إلى "يوديت" (هكذا يسمي فيبر مينا، وهذا ما ذكره لاحقاً في رسالة في 16 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10) بالاستناد إلى محبوبة هاينريتش السابقة يوديت)، وفيبر يكتب على ورقة العنوانين اقتباسات من "أساطين الغناء" وعلى كل واحد تاريخ مثبت "24. VI. 14" مع الاقتباسات ومع التاريخ يذكر فيبر بـ "عيد=

إذا استثنينا ريتشارد شتراوس فإن فيبر لم يتحدث إلا في القليل النادر عن الموسيقيين المعاصرين والحديثين بالمعنى المختصر للكلمة، وهو كان يقدر بكل صراحة سيزار فرنك كما الموسيقى الفرنسية الأكثر حداثة[114]. وقد تعرّف من خلال مينا توبلر على الأغاني التي ألفها كونراد أنزورغه تحت تأثير ليست في سنواته الأخيرة، في 6 آذار/ مارس من عام 1911 ويعتقد أن أوسكار نويي، وهو مغنٍ يرتبط بصداقة مع مينا توبلر أقام ذلك المساء وغنى بمصاحبتها، حيث استمع فيبر إلى بضع نماذج من هذه الأغاني: "البارحة كانت الموسيقى رائعة أعني بصورة خاصة الإغنيتين الاثنتين لأنزورغه (واحدة بصورة خاصة: تلحين قصيدة غير مهمة في ذاتها لديهمل)، وقد وقفتا بكل روعة وعظمة هائلتين بين (الأشياء التي تعود إلى هوغو فولف الجميلة والمهمة، لكن المضغوطة والمشوهة قليلاً)، وقد اصطحبت الصغيرة توبلر بشكل رائع[115]. لا جدال في أن أنزورغه ينظر إليه في عيون كثير من معاصريه على أنه مؤلف الأغاني الأكثر أهمية، وإلى جانب شتراوس الأكثر وجاهة، وهو الذي أقام بكل العمق حواراً مع الشعر الألماني في نهاية القرن ورافق تطوره كما مثلته الحركة التعبيرية[116]. ولا أدلّ على ذلك من أن

= يوحنا" وهو يوم عيد ميلاد مينا توبلر: الاقتباس الأول يأتي من كورس دمى التعليم (بداية الفصل الثاني: عيد يوحنا، أزهار شرائط بقدر ماء الإتسان)، الاقتباس الثاني تشابه مع بناء الموضوع نهاية مونولوج الجنون لساكس (الفصل الثالث، المشهد الأول على السطر).

(114) "سيزار فرنك هو من دون تردد شخص عظيم، وهذا ما خبره الإنسان من أشياء معينة في باريس، إنه يقف أيضاً على كتفي بيتهوفن، يا ليتني حضرت عزفه على الأورغن"، هكذا يكتب فيبر في رسالة إلى زوجته في 23 آذار/ مارس 1912 (MWG 11/ 7, S. 487) وفيبر يشير بصورة أكثر تفصيلاً فيما يخص المعرفة بالتاريخ الموسيقي على الأرض الفرنسية إلى الفن الأوركسترالي البرليوزي، انظر أدناه ص 181 من هذا الكتاب.

(115) بطاقة فيبر إلى زوجته في 7 آذار/ مارس 1911 (MWG 11/ 7, S. 130).

(116) في ميونيخ استدعى فيليكس موتل وهو مدير الاكاديمية الملكية للموسيقى منذ =

هروارث فالدن (Herwarth Walden) مؤسس صحيفة التعبيرية "العاصفة" كان تلميذه على البيانو، أما ستيفان غيورغي (Stefan George)، ديتليف فون ليلينكرون (Detlev von Liliencron)، وقبل الجميع ريتشارد ديهمل (Richard Dehmel) فقد انتموا جميعاً إلى المجال الشخصي للمؤلف الموسيقي، وكان ديهمل يرى فيه نقيضاً في أعلى القمة لريتشارد شتراوس وهو الوحيد الذي كان باستطاعته أن يلحن قصائده بالشكل المناسب[117]. في الحقيقة تمتاز أغاني أنزورغه بأنها قصيرة، ومنسوجة بدقة، وهي قد تخطت حدودها من خلال هارمونية غنية بشكل غير عادي، إلى جانب ذلك هي مصممة بشكل صارم ومن طراز رفيع[118].

سيبقى موضع تساؤل إلى أي مدى تعرف فيبر أو سمع شخصياً، متجاوزاً أنزورغه بما يسمى في دراسته عن الموسيقى

= تشرين الأول/ أكتوبر 1904 أنزورغه ليكون مؤلف الأغاني في الأكاديمية، انظر لذلك Jugendstil-Musik?, S. 87f. (انظر أعلاه ص 61، الهامش رقم 41).

(117) وهو يصدر حكماً حول: "لا يوجد فنان آخر أوجد الأصداء الشعرية في زمن الموسيقى مثل أنزورغه": انظر: Dehmel Richard, *Dichtungen, Briefe, Dokumente*, hg. von Paul Johannes Schannes Schindler (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1963), S. 267.

ديهمل وفيبر يشتركان في المؤتمر الذي ينظمه أويغن ديتمليش في قلعة لاونشتاين في خريف 1917 "للتداول حول المعنى والواجب في زمننا" انظر: Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 608.

(118) انظر: Elisabeth Schmierer: "Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende," in: International Musicological Society, *Musik als Text. Berich über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993* (Kassel u. a: Bärenreiter, 1999), S. 418-424, und "Ansorge" in: Ludwig Finscher, hg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart-Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe (Kassel; Stuttgart u. a.: Bärenreiter; Metzler, 1999), Personenteil Band, Sp. 762-764.

"التطورات الأحدث في الموسيقى، والتي تتحرك عملياً وبشكل متزايد في اتجاه تحليل اللحنية". وإذا كان فيبر مهتماً "بدرجات الصوت الكامل (Ganztonskalen) للموسيقيين الحديثين"[119]، وبصورة خاصة بأعمال ديبوسي[120]، فإن ذلك ينتمي بالدرجة الأولى إلى عمله في دراسة الموسيقى ولا يقول إلا الشيء القليل عن خبرات السمع الشخصية، والأمر يجري بصورة مشابهة مع معارف شوينبرغ المتاحة، حتى إنه ليس لدينا دليل على أنه استمع إلى أعماله المتأخرة. وإذا عدنا إلى هونيغسهايم[121] نجد أنه يتحدث عن اهتمام الطليعة المثقفة في هايدلبرغ "بالمؤلفين الموسيقيين الأكثر حداثة مثل شوينبرغ"، والذين كثيراً ما كانت تعرض أعمالهم في مانهايم، كما يتحدث أكثر من ذلك عن محبة فيبر لرباعي روزي في فيينا، الذي عُرض لمرات عدة أعمالاً في سنوات ما قبل الحرب، حتى بالرغم

---

(119) انظر أدناه ص 424 من هذا الكتاب.

(120) Karl Loewenstein, "Persönliche Erinnerungen an Max Weber," in: Max Weber, *zum Gedächtnis: Materialien zur Bewertung von Werk und Persönlichkeit*, hg. von René König und Johannes Winckelmann (Köln; Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963), S. 48-52,

(من الآن وصاعداً Loewenstein, *Materialien*, S. 49).

يتحدث عن أن فيبر ذكر هذه السلالم في دراسته عن الموسيقى في آب/ أغسطس 1919 في جلسة سمينار في ميونيخ في محاضرة حول دراسته عن الموسيقى (انظر لذلك أدناه تقرير عن التحرير ص 255 من هذا الكتاب)، وأدناه ص 284 يتحدث فيبر عن "السلالم العتيقة والتي هي مثار خلاف"، تمثل سلالم الصوت الكامل وسيلة تعبير مركزية بالنسبة إلى ديبوسي، الذي يشترك معه فيبر باهتمامات فنية أساسية، وبالتحليل الموسيقي وهو يلتقي معه بصورة خاصة بالاهتمام بموسيقى الجاملان، التي تنتمي إلى جنوب شرق آسيا وكذلك بهرمان هلمهولتس وعمله الأساسي حول "الاحساسات بالصوت كأساس فيزيولوجي بالنسبة إلى نظرية الموسيقى"، انظر أدناه ص 103 وما بعدها من هذا الكتاب، وكذلك براون سوسيولوجيا الموسيقى (انظر أدناه ص 66، الهامش رقم 53 من هذا الكتاب)، ص 35.

(121) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 243f.

من وجود جمهور صاخب[122]، مع أنه لم يجر الحديث عن ذلك في لقاءات أيام الأحاد في منزل فيبر، تبعاً لما أورده هونيغسهام، ولو أن فضيحة بمثل هذا الوزن قد حصلت لكان التعليق عليها قد تم بالفعل[123]. من المتوقع أن فيبر كان على معرفة "بالأعمال الأكثر حداثة"، حتى ولو لم يتعلق الأمر بتجربة السماع العملية، أكثر من ذلك قد يكون من الممكن أن أرنست بلوخ أطلع فيبر على عمل شوينبرغ المنشور في عام 1911 تحت عنوان "نظرية الهارموني" أو على مؤلفاته الموسيقية لفترة ما قبل الحرب؛ والشيء ذاته يصح بالنسبة إلى المواد ذات الصلة التي كان ينشرها شوينبرغ في مجلة

---

(122) أرنولد جوزف روزي، مسؤول عن إدارة الكونشرتو في أوبرا البلاط في فيينا وهو صهر غوستاف مالر، أسس في عام 1882 وهو في التاسعة عشرة من عمره مع أخيه عازف الشلو ادوارد روزي ومع عازف الكمان يوليوس إغهارد وعازف البراتشو انطوان لوه الفرقة المشهورة، والتي عهد إليها تقديم العروض الأولى لبرامز، بفيتسنر وكذلك أعمال أرنولد شوينبرغ الذي كان صديقاً لروزي. وقد نفذت الفرقة العروض الأولى لشوينبرغ على الشكل التالي: "Verklärte Nacht" في 18 آذار/ مارس 1902. الرباعية الوترية الأولى سي بيمول في 5 شباط/ فبراير 1907. سمفونية الحجرة بعد ذلك بثلاثة أيام، أما الرباعية الوترية الثانية فعرضت في نهاية 1908. في عام 1910 عرض لتلميذ شوينبرغ أنطون فون فيبرن الجمل الخمس لرقم 5 للرباعية الوترية.

(123) في أواخر 1908 أعيد العرض التدشيني للرباعي الوتري الثاني لشوينبرغ من قبل رباعي روزي ومغنية أوبرا البلاط ماريا غوتهايل شودر أمام ضيوف مدعوين، والعرض موضع الخلاف تعرض للتشويش من قبل جمهور ضاحك، وقد طلب شوينبرغ أن يطبع على بطاقة الدخول إلى الحفلة "فقط للإصغاء الهادئ وليس للتعبيرات عن الرأي مثل التصفيق أو الصفير"،

Arnold Schönberg, *Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hg. von Eberhard Freitag (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973), S. 44f.,

في السنوات القادمة أقام شوينبرغ تجارب وعروضاً له ولتلامذته بشكل متزايد في احتفالات خاصة. لردود أفعال الجمهور الصاخب إزاء عروض روزي يمكن العودة إلى: London Notes, in: Zeitschr. Der Internat. *Musikges*. Jg. 15, 1913/ 1914, S. 131.

الجمعية العالمية للموسيقى والتي كانت تستقبل باهتمام من قبل فيبر[124]. وهنا يكتسب قبل كل شيء المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا والصديق المقرب إلى فيبر فون كليناو، وهو صهر تلميذ شوينبرغ آلبان برغ أهمية خاصة. وقد اقترب إبداعه نحو عام 1918 لفترة قصيرة من لامقامية شوينبرغ. ليس هذا فحسب بل إن فون كليناو أقام جدالاً نظرياً على هذه اللامقامية[125]. إذا كان فيبر على معرفة بذلك، فإن هذا أقرب إلى المعقول، مع أننا لا نستطيع أن نفسر بذلك مسألة تجربة السمع الشخصية.

لقد كان بالتأكيد مادة حوار ومادة خبرة بالنسبة إلى فيبر الاهتمام بعمل فون كليناو المبكر والمتتلمذ في البداية على بروكنر[126] ومن ثم على ريتشارد شتراوس. تحدث فيبر مع ريكرت حول العرض التدشيني الذي قاده هانز بفيتسنر لسمفونيته الثالثة فا بيمول في 9

---

(124) هيرمان فتسل يصف في: صحيفة الجمعية العالمية للموسيقى سنة 14 1912/ 1913 ص 29-31، بطريقة جديرة بالاحتقار "Harmonielehre" لشوينبرغ، مدخل مؤسس لتأليف شوينبرغ حتى 1911 (وإشارة إلى Harmonielehre)، يقدم بالمقابل تلميذ شوينبرغ إيغون ويليسز (Egon Wellesz) في: (Zeitschr. der Internet. *Musikges*. Jg. 12, 1910/ 1911, S. 342-348).

(125) Paul von Klenau, "Arnold Schönberg," in: *Musik. Tidsskrift for Tonekunst* (Jg. 2 Oktober 1918), S. 129-131,

فون كليناو يسمي شوينبرغ في هذا المقال (هو نتاج سنوات الحرب التي قضاها فون كليناو في الدنمارك بعد أن شغل قائد أوركسترا في فرايبورغ)، "إنها مشكلة" لا يحق للمرء أمامها أن يغلق العينين، وإنما عليه أن يظل في جدال معها. وهو يطرح السؤال نقدياً (وجمالياً قبل أن يكون مرتهناً للتقاليد)، في ما إذا كان لا يعترف مع لا مقامية شوينبرغ للنظرية بسلطة عليا فوق الإحساس الموسيقي (المحررون يشكرون مدير الكورس في الغيفانت هاوس مورتن شولت رينرن من أجل المساعدة في الترجمة).

(126) من المتوقع أن الحديث جرى عن الموضع في لقاء فيبر مع فون كليناو في نيسان/ أبريل من عام 1918.

تشرين الثاني/ نوفمبر 1910 في ستراسبورغ وكان قد حضرها هو وماريان[127]. مع أنه من الممكن أن تكون الدراسة المفصلة التي نشرها غوستاف ألتمان (Gustav Ultman) في مجلة "الموسيقى"[128] قد أعطت إشارة حول ما دار في هذا الحديث حول القطعة التي دخلت سريعاً في النسيان: إن توحيد الجمل الأربع التقليدية مع النهاية الكورالية (تي دوم)[*] يضع العمل في تقليد سمفونية الاعتراف وسمفونية الحدس بالعالم بكل ما لهما من عظمة، على خطا السمفونية التاسعة لبيتهوفن، والتي وجدت ذروتها في ذلك الزمن في أعمال غوستاف مالر[129]. على أن المرء يمكن له أن يتوقع بأن رد فعل فيبر على هذه الأعمال كان مزيجاً من الرفض والقبول: إنه لمن اللافت للنظر أن مالر لم يظهر مطلقاً في مجال رؤية شخص مهتم بالموسيقى، حتى إن فيبر أضاع كثيراً من الفرص ولم يحضر أي عمل لمالر لا في هايدلبرغ ولا في مانهايم أو ستراسبورغ، وإن كان العمل يعرض تحت قيادة المؤلف ذاته[130]. من شأن المعالجة

---

(127) انظر رسالة فيبر في 26 تشرين الثاني/ نوفمبر إلى فون كليناو (Von Klenau) (MWG 11/ 6, S. 696) مع ملاحظة التحريرية.

(128) Jg. 10, Band 37, 1910/ 1911, S. 318f.

(*) تي دوم (Te deum) شكل من الغناء الذي يعتمد على الكورس يعود تاريخياً إلى أيام المسيحية المبكرة. والغناء يعتمد على مديح الخالق والتضرع إليه كما تعتمد على ترداد الكلمات الأولى من النشيد: Te deum Laudanus أيها الخالق نحن نمجدك (المترجم).

(129) ربما إلى جانب فون كليناو يوجد أيضاً مشروع بروكنر (كحل ضروري مقبول) يمكن أن يكون قد لعب دوراً حيث بقيت سمفونيته التاسعة غير مكتملة مع تي دوم المخطط له في عام 1881 بوصفه الجملة الرابعة التي تختم العمل.

(130) في هايدلبرغ قاد مالر ذاته في عام 1904 سمفونيته الثالثة وبعد عام قاد في ستراسبورغ سمفونيته الخامسة. وهنا عرض بفيتسنر في عام 1904 سمفونيته الثانية. في مانهايم عرضت السمفونية الثالثة في عام 1904 وفي عام 1910 عرضت "أغانٍ من القرن العجيب للفتى"، في عام 1911 (تحت قيادة بودنسكي) عرضت أغان أوركسترالية وكذلك السمفونية الثانية، انظر لذلك: Paul Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk* (München: Piper, 1912), S. 151-154.

الأوركسترالية القائمة على الإبهار والبراعة تحت قيادة فون كليناو أن تشد إليها المستمع الحصيف والذي أظهر في مؤتمر السوسيولوجيا في عام 1911 اهتماماً جمالياً من وجهة نظر دراسته عن الموسيقى التي هي في طور النشوء - أقل مما هو احترافي بالأوركسترا الحديثة ومعالجتها لدى شتراوس[131]. وفي ما يخص مالر وغيزيبه فردي أعرب فيبر عن رأيه أمام هانز فيتسنر وأمام ماكس ريغر (Max Reger). ومثل هذا الإعراب عن الرأي لا يعني الجهل، كما يمكن أن نأخذه من رسائل لوفنشتاين إلى فيبر والتي نستقي منها موقفه الواضح من كبار موسيقيي العصر الحديث وإجراء المقارنات في ما بينهم: "تريستان" وريتشارد شتراوس وفنه الأوركسترالي[132]. في

---

(131) في مقابل ذلك أكد إدنمار إستل في مجلة (Musikges., Jg 9, 1907/ 1908, S. 354) في نقده في الاجتماع الرابع والأربعين جمعية الموسيقيين (Allgemeiner) دويتشر موسيكفيرين (Deutschen Musikvereins) (ميونخ، 30 أيار/ مايو - 5 حزيران/ يونيو 1908) إزاء السمفونية الأولى المعروضة لأول مرة بأن "الوسيلة الأوركسترالية الهائلة لا تتناسب بأي شكل مع المضمون الفكري الضئيل حقاً"، وهذا العمل "لم يتعرض للأذى من خلال عمل كامل تقنياً".

(132) لوفنشتاين يكتب إلى فيبر في 23 كانون الأول/ ديسمبر 1913 من ميونيخ لفيتسنر (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446):

"لقد سمعت أخيراً "هاينريتش الفقير" لبفيتسنر، الذي كتبه في الثالثة والعشرين من عمره وربما كان العمل الأوبرالي الوحيد بعد فاغنر، وهو يقترب بالعمق وبالعاطفة من "تريستان"، لكنه في الحقيقة لا يبلغه، وهذا بطبيعة الحال غير ممكن، برونو فالتر لم يفوت الفرصة بأن يحتفل في يوبيل فردي ببضعة عروض جيدة ومنها قداس الروح الجميل Requiem"، وفيبر يشكره في رسالة في 29 كانون الأول/ ديسمبر "على عروضك الموسيقية المهمة" (MWG 11/ 8, S. 444)، ما يماثل ذلك موجود في بطاقة في 9 آب/ أغسطس 1913 يتحدث فيها عن أسماء ذكرها لوفنشتاين "إنهم مؤلفون غير معروفين من قبلي تماماً"، (المرجع المذكور، ص 302). في 8 آذار/ مارس 1914 يحدث لوفنشتاين فيبر عن العرض الأول "الاحتفال الربيع" لكلوبشتوك بكل الأبهة الأوركسترالية لكارل بروهاسكا (1869-1927). حيث "عاد إلى وعيه من جديد" كم نقف مشدوهين أمام التقنية الأوركسترالية لريتشارد شتراوس (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München Ana 446).

النهاية يتحدث فيبر عن "اثنين من الموسيقيين الروس حديثين تماماً"، وكان قد حضر أعمالهما في عام 1911 في برلين في أسبوع الكونشرتو[133] عزفتها الأوركسترا الفلهارمونية. والمسألة لا تدور، مثلما يمكن أن يتوقع المرء حول الأعمال "الثورية"، لسكريابين أو للشاب سترافنسكي، وإنما تبعاً لنشرة البرنامج[134] حول القصيدتين السمفونيتين، "الأكثر بساطة" للرومنطيقية المتأخرة، وهما "البحيرة المسحورة" لأناتولي لادوف (Anatoli lyadov) (1855 ـ 1914) و"السوداء" للأوكراني ألكسندر نيكولايفيتش، فينوغرادسكي (Winogradsky) (1855 ـ 1912).

6 ـ ماكس فيبر وعلم الموسيقى

استقبل ماكس فيبر ما كتب في علم الموسيقى في عصره بطريقة غير اعتيادية، وليست دراسته عن الموسيقى سوى النتاج المدهش لهذا الاستقبال، إنه كما عبر الناشر الأول للدراسة تيودور كروير[1] "عمل رائع من أعمال التركيب"، إنها وثيقة اختصاصية في نظرية الموسيقى وفي تاريخها، في إثنولوجيتها وفي علاقتها بالتحليل النفسي.

ومن الأشياء التي عملت لصالح ماكس فيبر أنه خطط لعمله في مرحلة زمنية بلغ فيها هذا الاختصاص الجديد لعلم الموسيقى بوصفه فرعاً أكاديمياً الذروة الأولى من تطوره. وهذا يصلح بالدرجة الأولى بالنسبة إلى ألمانيا والنمسا حيث ازدهر فيها هذا الاختصاص شاقولياً

---

(133) في رسالة إلى ماريان فيبر في 27 كانون الأول/ ديسمبر 1911 (MWG 11/ 7, 1911 .S. 64)

(134) انظر لذلك ملاحظات التحرير المصدر نفسه.

(1) Theodor Kroyer, *Zur Einführung*.

وأفقياً وتأسس، وكذلك أيضاً في فرنسا وفي البلدان الناطقة بالإنجليزية. وقد أدت عوامل مختلفة إلى تعزيز هذا التطور وتدعيمه. ومما جاء في مصلحة الإرساء المؤسساتي لهذا الاختصاص، وهذا يعني لصالح استقباله كعضو يقف على قدم المساواة (مبدئياً، عندما لم يكن ذلك بصورة دائمة أو سريعة) في كليات الفلسفة أو في مؤسسات البحث خارج الجامعة إنما هو ازدهار وتقدم العلوم بصورة خاصة في المجال الألماني وبالدرجة الأولى في بروسيا ـ إنه توسع قائم على توافق بعيد المدى بين السياسة والعلم من جهة، وبين جمهور متعلم من جهة أخرى حول ضرورة إيجاد منظومة شاملة للعلوم تقود العالم ما أمكن لها ذلك، على أن تضاف عوامل نوعية إلى المواضيع الجزئية للاختصاص. لا شك في أن المنظومة النغمية وعلم نفس الموسيقى يستفيدان بصورة عامة من الاختصاصات المرتبطة بعلم النفس، ويمكن القول بأن اللبنة الأولى وضعت في هذا المجال عند تأسيس مختبر البحث في علم النفس في جامعة لايبزيغ في عام 1879 من قبل البروفسور فيلهلم فونت (Wilhelm Wundt). واحتذاءً بهذه التجربة نشأت مختبرات في جامعة جون هوبكنز في بالتيمور في عام 1883، وفي السوربون في باريس في عام 1889. أما إثنولوجيا الموسيقى، التي عاشت ازدهاراً مدهشاً في وقت قصير جداً فقد بنيت على اهتمام انبثق سريعاً بالحضارات غير الأوروبية. وهذا يشتمل في البلدان الاستعمارية من أمثال إنجلترا، وفرنسا وألمانيا على دوافع وطنية ومسائل لها علاقة بالهيمنة، في حين يرتكز هذا الاهتمام في الولايات المتحدة الأميركة على البحث في حضارات الهنود الحمر، وبصورة أكثر تردداً، على البحث في ثقافات الطبقة الدنيا من الأميركيين من أصل أفريقي، من دون أن ننسى محاولة عقلنة الضمير السيئ الذي يشعر به الأميركيون، في النهاية تتجلى كتابة تاريخ الموسيقى بصورة خاصة في ألمانيا والنمسا

في جملة من مخططات الأنساق، وفي تمثيلات متكاملة، كما في دراسات تفصيلية. وهنا تدخل عوامل كثيرة في مجال التأثير، منها تقليد التربية الكلاسيكية المسيطرة في المدارس الثانوية، "Gymnasium" (مع ازدهار مهم للأبحاث حول موسيقى العصور الكلاسيكية القديمة)، ومنها الاهتمام المتنامي للبورجوازية المتعلمة بالتاريخ، من دون أن ننسى القناعة المنتشرة على نطاق واسع بالدور القيادي للموسيقى "الألمانية" (والتي فهم منها بالدرجة الأولى كلاسيك فيينا والرومنطيقية الألمانية، لكن دونما الاختزال الشوفيني، الذي قد يطرح في أوساط كثيرة، والذي برز أكثر وضوحاً نتيجةً للكارثة السياسية في عام 1918). ويحق لنا أن نذكر أخيراً دور هذه الموسيقى في الحياة الخاصة والعامة معاً[2].

علم الصوت وبسيكولوجيا الصوت

بالنسبة إلى القسم المنجز من دراسة فيبر حول الموسيقى، كما وضعه هو بين أيدينا، تأتي نتائج البحث في بسيكولوجيا الموسيقى

---

(2) ما هو مميز بالنسبة إلى الوعي الذاتي لعلم الموسيقى المترسخ نجده في الطريقة التي دفع فيها تحرير مجلة **تاريخ الموسيقى العالمية** في عام 1908 زميل ماكس فيبر وأستاذ الاقتصاد السياسي في لايبزيغ فرنز أويلنبورغ، الذي، كما يقول الاتهام، وضع على قدم المساواة في مقالة في إحدى الصحف تعليقاً على منهاج الجامعة "اللغة الصينية وعلم الموسيقى"، بوصفهما "اختصاصين ثانويين"، وهو بذلك يتجاهل أن "الموسيقى الألمانية، والموسيقى بصورة عامة لا تمثل فقط أكثر أكاليل المجد رفعةً في الثقافة الأوروبية، وإنما تلعب في حياة الشعب الألماني خاصة دوراً عميقاً، لا بل ربما حاسماً، وأن أي اختصاص له صلة مع الموسيقى بأية طريقة كانت لا يتراجع أمام بقية الاختصاصات في الأمور الجدية [. . . . .]، علماً بأنه عرف منذ بداية التاريخ البشري ازدهاراً لا مثيل له"، في: Zeitschr. der Internet. *Musikges.*, Jg. 9, 1907/ 1908, S. 318f.,

حول الدور القيادي المسؤولة عنه جوهرياً البورجوازية المتعلمة للألمان، بوصفهم شعباً يقوم مجده العالمي في القرن التاسع عشر إلى جانب الموسيقى على العلوم.

وإثنولوجيتها أكثر أهمية من البحث في تاريخ الموسيقى. وفي حين يبدو اهتمام فيبر ببسيكولوجيا الإدراك لدى فيلهلم فونت ضئيلاً[3] بالنسبة إلى عمله، تصبح أعمال هرمان فون هلمولتس وكارل شتومبف (Carl Stumpf) حول بسيكولوجيا الصوت ذات قيمة مركزية ـ والسبب واضح: ذلك لأن أعمال هذين العالمين الاثنين تمثل حقيقة وثائق تأسيس لبسيكولوجيا الموسيقى، والأمر لا يقل أهمية في ما يخص إثنولوجيا الموسيقى في المجال الناطق باللغة الألمانية. تشكل "نظرية هلمهولتس عن الإحساسات بالصوت كأساس فيزيولوجي بالنسبة إلى نظرية الموسيقى" والتي تعود إلى العام 1863[4] الملخص النسقي الذي

---

(3) تجدها مكتوبة في: Wilhelm Wundt: *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung* (Leipzig; Heidelberg: Carl Winter, 1862), und *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Völlig umgearbeitete Aufl. (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1902), Band 2, 5, (1. Aufl. 1874);

في الفصل الثاني عشر "تمثيلات السمعية المكثفة" (innerhalb des zwölften Kapitels "Intensive Gehörvorstellungen").

في حوار مع آخرين ومع هرمان هلمهولتس (Herman Helmholtz)، كارل شتومبف (Carl Stumph) وهوغو ريمان (Hugo Riemann) (انظر لذلك في النهاية) أسس علم الصوت ونظرية البعد في السياق المنهجي لمفهوم "الإبداع" ومفهوم العلاقة السببية بين الجزء والكل يمارس فيبر نقداً على فونت، انظر لذلك:

Roscher Weber, und Knies II, S. 100-110 (= 1334-1344), und Ay Karl-Ludwig, Nähe und Kritik. Max Weber Auseinandersetzung mit dem "Geist von Leipzig," in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte*, Band 70 (1999), S. 152-156

(من الآن وصاعداً *Leipzig* ,Ay).

(4) يعتمد فيبر مثلما يظهر مما قاله عن إعطاء المرجع العملي، الوحيد في دراسته عن الموسيقى الطبعة الثالثة: Helmholtz, *Tonempfindungen*. من أجل الإنجازات المعرفية العظيمة لهلمهولتس يمكن العودة إلى: Leo Koenigsberger, *Hermann von Helmholtz: Gekürzte Volksausgabe* (Braunschweig: Friedrich Vieweg; Sohn, 1911), und Hermann von Helmholtz, *Universalgenie Helmholtz. Rückblick nach 100 Jahren*, hg. von Lorenz Krüger (Berlin: Akademie Verlag, 1994).

قدره كثيراً وعلق عليه مع آخرين إرنست ماخ (Ernst Mach) في مقالاته[5] المنشورة منذ العام 1850 حول تأسيس علم الصوت الحديث وفيزيولوجيا السمع على قاعدة التجربة الطبيعية والفيزيولوجية والملاحظة المتحكم فيها عقلياً. يعود الفضل إلى علم الصوت في التفسيرات الأساسية من مثل تفسير التناغم والنشاز انطلاقاً من تذبذبات دورية ولا دورية. وكذلك تفسير الأصوات العليا والأصوات التركيبية، ومن ثم تفسير ما يسمى بالتموجات، أما التمييز القائم على هذه التموجات بين قرابة الصوت وبين جوار الصوت وبين السلالم الموسيقية، "العرضية" منها و"الأساسية" فهي كلها ذات أهمية بالغة في دراسة فيبر عن الموسيقى[5a].

(5) في هذا الشأن تعد الأبحاث "حول الأصوات التركيبية" (1856) "حول الأسباب الفيزيولوجية للهارمونية الموسيقية" (1857)... حول السبب الطبيعي (Physikalische) للهارموني واللا هارموني، (1859) "حول حركات الهواء في الأنابيب مع نهايات مفتوحة" (1859) "حول ألوان الأنغام" (1860) "حول تقسيمات الأبعاد الموسيقية" (1860) "حول السلالم الموسيقية العربية والفارسية" (1862)، ومن ثم "حول نظرية الصفير باللسان" (1862)، وقد ظهر عمله "Tonempfindungen" حتى 1913 في ست طبعات، النسخة الفرنسية، بواسطة ج. غريلوت (G. Guérault)، عام 1868، النسخة الإنجليزية بواسطة ألكسندر ج. إليس (Alexander J. Ellis)، في عام 1875. بالنسبة إلى الطموحات المعاصرة لإتاحة هذا العمل للرأي العام الواسع يمكن أن تعد:

Ernst Mach, *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie: Populär für Musiker* (Graz: Leuschner; Lubensky, 1866), und John Tyndall, *Der Schall: Acht Vorlesungen*, hg. von Hermann von Helmholtz und Georg Wiedemann (Braunschweig: Friedrich Vieweg; Sohn, 1869), S.337-360,

وهو مؤلف من ثماني محاضرات: ألقيت في المعهد الملكي في بريطانيا، طبعة ألمانية موثوقة، Felix Auerbach, "Hermann Helmholtz und die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik," in: *Nord und Süd*, Jg. 19 (1881), S. 217-244.

(5a) في الفصل الختامي من عمله (*Tonempfindungen*, S. 562-565)، يفرد هلمهولتس للأصوات العليا دوراً بالغ الأهمية بوصفه أساساً فيزيائياً فيزيولوجياً للموسيقى، =

حتى ولو كانت هذه المسائل تأخذ الحيز الأكبر من دراسة هلمهولتس، فهو لا يرى أن الأبحاث المتعلقة بالعلوم الطبيعية ومن ضمنها الحقائق لا تشكل وحدها مبدأ التفسير الوحيد السبب، وإنما يدرسها كما يقول العنوان الفرعي بوصفها "أساساً" أو بوصفها الشرط الذي هو ضروري، وإن كان وحده غير كاف لتعليل "القواعد المبدئية للتأليف الموسيقي". فإلى جانب المعطى الطبيعي الفيزيائي والفيزيولوجي يجب أن نحسب حساب مبدأ الأسلوب الجمالي المتحول تاريخياً: "فيما إذا كان تناغم ما أكثر أو أقل فظاظة من تناغم آخر، فإن ذلك يتعلق فقط بالبنية التشريحية للأذن، وليس بالمسائل البسيكولوجية: أما ما هو مقدار الفظاظة التي يميل السامع إلى تحملها كوسيلة للتعبير الموسيقي، فيتعلق بالذوق وبالتعود، لذلك فإن الحدّ بين التناغم والنشاز قد تغير كثيراً خلال التاريخ. ومن هنا فإن السلالم الموسيقية والمقامات الموسيقية وتحولاتها فقد خضعت إلى تبدل متعدد الأشكال، لا لدى الشعوب غير المتعلمة أو البدائية فقط بل في تلك المراحل من التاريخ العالمي ولدى تلك الشعوب التي عاشت أعظم مراحل الازدهار في الحضارة البشرية"[6]. وهنا يضيف هلمهولتس هذه الجملة. "بالنسبة إلى منظري الموسيقى لدينا ومؤرخيها"، بصورة خاصة أولئك الذين يحاججون تبعاً لمنطق العلوم الطبيعية، وتنقصهم المعرفة الاختصاصية، "بالرغم من أنه ليس كافياً حالياً، أن نسق السلالم الموسيقية ونسق المقامات وبنيتها الهارمونية لا ترتكز فقط على قوانين طبيعية غير متغيرة، وإنما هي

= ذلك لأن هذه "النغمات التي لأصواتها الجزئية العليا أعداد تموجات، التي هي مجموعة كاملة من عدد اهتزازات الصوت الأساسي" في الخط الأول أوكتاف وخماسي لحني وهارموني، مفصّلة بوضوح "في كل الأنساق الموسيقية المعروفة".

(6) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 370.

جزء منها كنتيجة لمبادئ جمالية كانت في الماضي خاضعة للتحول مع التطور المتواصل للبشرية، وستبقى كذلك في المستقبل"[7].

لا يعني الاعتراف بهذه المبادئ الجمالية الاعتباط في اختيار تلك "العناصر التقنية الموسيقية"، "بل على العكس من ذلك"، وهذا هو شأن الاستخلاص المركزي لهلمهولتس بالنسبة إلى مفهوم فيبر: "تشكل قواعد كل أسلوب فني منظومة مترابطة"، وهي "لا تتطور من قبل الفنانين انطلاقاً من القصد الواعي أو المثابرة المنطقية، وإنما وبدرجة كبيرة من خلال محاولات دؤوبة ومن خلال نشاط المخيلة [.....] ومع ذلك فإن العلم يمكن أن يحاول التوسط بين الدوافع، سواء أكانت ذات طبيعة بسيكولوجية أم تقنية، وهي كانت على كل حال فعالة لدى الفنانين في هذه الطريقة. تقع الدوافع البسيكولوجية على الجمالية العلمية بقصد الاستقصاء، أما دوافع العلوم الطبيعية فتقع على التقنية"[8]. وهذه الأخيرة وضعها طبقاً لقوانين الطبيعة الفيزيولوجي والفيزيائي هلمهولتس نصب عينيه، فهي بالنسبة إليه "القوانين الطبيعية لفعالية أذننا"، بكلمة أخرى "الأسس التي استخدمها الدافع الفني لدى الإنسان، لكي ينشئ بنيان منظومتنا الموسيقية"[9].

يعالج فيبر في دراسته عن الموسيقى مكونات ذلك "النسق المترابط"، لهذه "العناصر في التقنية الموسيقية"، لكن ليس من خلال تطلعات فيزياء الصوت، وإنّما من خلال وجهات نظر رؤيا تاريخية عالمية وقبل كل شيء إثنولوجية موسيقية. فليس من

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه، ص 371.

(9) المصدر نفسه، ص 568.

المستغرب أن تتجه الدراسة في صيغتها المؤقتة التي وصلت إلينا بصورة واضحة وتقريباً حصرياً نحو "وسائل التعبير التقنية"، التي "تستخدم إرادة فنية محددة بالنسبة إلى هدف ثابت معطى" أو استطاعت أن تستخدمه أو تستطيع(10). إلى جانب هذه الوسائل المتعلقة بطموحات التعبير الفني يركز فيبر بالدرجة الأولى ـ على المستوى المبدئي ونظرية العقلنة، منظومية الصوت والقياس المتعدد الأشكال (الدوزنة) للأبعاد، حيث يواجه القياس الفيثاغوري و"الحيادي" على أنه لحني تبعاً للمسافة الهللينية في السياق الهلليني وخارج السياق الأوروبي للطبيعي الهارموني وللتقسيم غير المتساوي الاهتزازات على جانب البوليفونية للعصر الوسيط الأوروبي أو للهارمونية الأكوردية الحديثة(11). إلى جانب هلمهولتس وقف داعماً له ماكس بلانك (Max Planck)، الذي تحدث في عام 1893. "إن كل تقدم وكل إجادة في الإنجازات في فن من الفنون إنما هما تبعاً لكل تجاربنا مرتبطان بشكل وثيق بتعدد وتكامل وسائل التعبير التقنية". وبذلك "يمكن تفسير أهمية الواجب، سواءً أكان ذلك بالنسبة إلى المبدع، أم كان ذلك بالنسبة إلى الفنان الذي يعيد إنتاج عمل ما، في أن يكون واعياً لوجود ولمجال فاعلية وسائل التعبير، والتي تعد الموسيقى منها بالدرجة الأولى تقسيم وضبط الأبعاد(12) Stimmung". وكنتيجة لتحليلاته حول "التقسيم" يتمسك فيبر بالسياق الأوروبي الحديث: "عقلنة الموسيقى [...] من خلال التقسيم الهارموني (للخماسي). ومن هنا فإنه في نقطة المركز تقع

---

(10) Weber, *Wertfreiheit*, S. 69f.

(11) انظر: Braun, *Musiksoziologie*, S. 169-190.

(12) Max Planck, "Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik," in: *Viertelijahresschr. für Musikwiss.*, Jg. 9 (1893), S. 420.

مشكلة نشوء الثلاثي في تفسير معناه الهارموني: بوصفه أحد عناصر النغمة الثلاثية"[13]. ولدى تأكيد مثل هذه الوسائل التعبيرية التقنية (وغيرها) للإرادة الفنية يتحرك فيبر تعبيرياً على أرضية "تاريخ موسيقى أو بالأحرى تاريخ فن تجريبي تماماً"[14]. وبهذا المعنى تكون "الأسس العقلانية" لدراسة فيبر بمثابة مواصلة (أو بالأحرى تصحيح) الأسس الفيزيائية الفيزيولوجية لعمل هلمهولتس مع وسائل إثنولوجية وتاريخية عالمية[15].

إلى جانب الأسس التي جاء بها عمل هلمهولتس تأتي في الدرجة الثانية دراسات أخرى تبين حقائق عديدة حول فيزياء الصوت، وهذه الدراسات تحتل حقيقة في أفق فيبر مكانة عالية. وهذا يصح قبل كل شيء بالنسبة إلى أولئك المؤلفين، الذين عرضوا بشكل قليل أو كثير "البناء العقلاني لنسق الصوت لدينا" في "منطقه" وأيضاً في "لاعقلانياته" ابتداءً من إرنست فلورنس فريدريتش كلادني (Ernst Florens Friedrich Chladni) مروراً بموريتس هاوبتمان (Moritz Hauptmann) وهاينريتش بللرمان (Heinrich Bellermann) وصولاً إلى أوتو بيهر (Otto Bähr) وإلى

---

(13) Weber, *Wertfreiheit*, S. 70. 3

(14) المصدر نفسه.

(15) حول نقد فيبر للدور، الذي يعطيه هلمهولتس لسلسلة الأصوات العليا انظر أدناه فصل **حول سوسيولوجيا الموسيقى** من هذا الكتاب. عنوان الإصدار الأول "**الأسس العقلانية والاجتماعية للموسيقى**" إنما هو من وجهة النظر هذه استخدام مفهوم "الأسس" بمعنى ذلك التواضع الهلمهولتسي حكيم وعقلاني (أكثر تفصيلاً في التقرير التحريري، "حول الموروث والتحرير"). ذلك أن فيبر أراد أن يعالج "إرادة الفن". أي تلك الدوافع الجمالية "والبسيكولوجية" المطروحة من قبل هلمهولتس، في متابعته (المخططة) للدراسة، يمكن للمرء أن يتوقعها ببساطة، انظر أدناه "توفر الطاقة والنفس الاجتماعية اللاّيبزيغر" و"مواصلة الكتابة في البسيكولوجيا الاجتماعية".

كارل شتومبف وهوغو ريمان (Hugo Riemann) اللذين يحتلان مكانة عليا في سياقات أخرى[16]. زيادة على ذلك كثيراً ما يعود فيبر إلى أعمال متاحة بصورة عامة ذات قيمة مرجعية، مثلما يمكن أن نرى بين أشياء أخرى المفهوم (العتيق) للفاصلة الديتونية[17]. في النهاية يوجد عمل فلسفي رئيسي مهم جداً بالنسبة إلى دراسات فيبر عن فيزياء الصوت. بمعنى أن فيبر مدين بالفضل لعمل شوبنهاور (Schopenhauer) "العالم كإرادة وتصور"، الذي ارتكز فهم الموسيقى لديه أساساً على صراع ثنائي، وعلى كونها "أكثر الفنون عمقاً" وبوصفها أيضاً "وسيلة"، "لإحضار علاقات الأعداد العقلانية وغير العقلانية إلى معرفة حسية متزامنة وغير مباشرة بالكامل"[18]. إن "التأملات المرحلية" ذات الوجاهة والمرتبطة بسوسيولوجيا الدين ملتزمة بتلك الصفة التوكيدية، أما دراسة الموسيقى التي لم تبدأ

---

(16) انظر لذلك جدول المراجع المقتبس من قبل فيبر (والمثبت) **فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر** واقتبس منها.

(17) انظر أدناه **حول سوسيولوجيا الموسيقى**.

(18) Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. von Arthur und Angelike Hübscher (Zürich: Diogenes, 1977), Band 1 (Zürcher Ausgabe, Band 1), S. 322, und 330, Band 2 (Zürcher Ausgabe, Band 4), S. 528 und 530,

(من الآن وصاعداً Schopenhauer, *Wille*).

كما بالنسبة إلى فيبر في بداية دراسته عن الموسيقى، انظر **حول سوسيولوجيا الموسيقى** كذلك بالنسبة إلى شوبنهاور، انظر المرجع المذكور، المجلد الأول، مع الإشارة إلى "Chladni's Akustik" إنها "منظومة هارمونية كاملة للأصوات [...] لكن حسابياً غير ممكنة". لا يمكن عرضها إلا "من خلال إجراء القياس". زيادة على ذلك تتجلى تقاربات في مجال النظرية الموسيقية بين شوبنهاور وفيبر في العودة إلى الأصوات العليا، الأكوردان الأساسيان الاثنان للأكورد السباعي الناشز والنغم الثلاثي الهارموني، "مثلما يمكن إعادة كل الأكورادات الموجودة إليها"، وإلى الأصوات "المعترضة" الغريبة عن الأكوردات المرجع المذكور (Band 2, S. 530 und 536f.).

صدفةً بعروض الأبعاد الحسابية، فملتزمة بالعقلانية "وبتناقضاتها"[19].

2 ـ إثنولوجيا الموسيقى

استقى ماكس فيبر وسائل المعرفة الجوهرية المتعلقة بالتاريخ العالمي، والتي تميز "أسس أعماله عن مقولات هلمهولتس من كارل شتومبف ومن "المدرسة الشتومبفية"، ولا نبالغ إذا قلنا بأن شتومبف كان رائداً ليس بوصفه باحثاً فحسب وإنما وقبل كل شيء بوصفه منظماً للشؤون العلمية ومؤسساً حقيقياً لإثنولوجيا الموسيقى في المجال الناطق باللغة الألمانية، وهو كذلك معلم ذو نفوذ كبير على طلاب بلغوا درجات عليا في المعرفة من أمثال أوتو أبراهام (Otto Abraham)، وماكس فرتهايمر (Max Wertheimer)، وكورت ساكس (Curt Sachs)، وروبرت لاخمان (Robert Lakhman) وقبل الجميع إريك موريتس فون هورنبوستل (Eric Moritz von Hornbostel). وفي مقابل أبحاث هلمهولتس الفيزيائية ـ البسيكولوجية يضع شتومبف الشعور بالصوت نفسياً في مركز دائرة أبحاثه في "بسيكولوجيا الصوت"[20]. وفي حين لم يصمد عدد من مسلماته الأساسية أمام نقد معاصريه (هوغو ريمان) وحتى طلابه (هورنبوستل)، حققت دراساته في إثنولوجيا الموسيقى، كما حققت نجاحاته التنظيمية أعظم النتائج[21] وأكثرها تأثيراً دواماً حتى

---

(19) انظر حول سوسيولوجيا الموسيقى، أكثر تفصيلاً للثنائية الفيبرية انظر المقدمة من هذا الكتاب.

(20) Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bände (Leipzig: Hirzel, 1883/ 1890).

(21) للمقارنة إلى حدّ ما مع نقد لهلمهولتس وشتومبف:

Hugo Riemann, "Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen,"" in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* (1914/ 1915), Jg. 21/ 22 (1916), S. 1-26,

(من الآن وصاعداً *Riemann, Tonvorstellungen*). =

يومنا هذا. أما شتومبف فحصل على دعم بالغ الأهمية بدءاً من العام 1877 بتعرفه على الفونوغراف الذي اخترعه توماس ألفا إديسون (Thomas Alva Edison)، وقد استخدم لتسجيل أنواع الموسيقى غير الأوروبية. ومن هنا أُمكن حفظ الصوت، وبصورة خاصة استبدال أسطوانة الشمع غير الثابتة (في الفونوغراف) وصفيحة الشمع (في الغرامافون) لتحل محلها صفيحة معدنية دائمة، من أرشفة غير محدودة، وبالتالي أعطيت الإمكانية للاستماع في الغالب حسب الرغبة، ومن ثم الدراسة والتحليل[22]. وهذا يعني ببساطة أن إثنولوجيا الموسيقى قد تحررت من حالات الشك التي لا يمكن تجنبها تقريباً لدى التسجيل بعد الاستماع من خلال "السماع الصحيح" واللاَّشعوري لمن يقومون بالتعليق (انطلاقاً من الموسيقى الأوروبية الخاصة المهيمنة).

وفي حين يتحدث شتومبف في عام 1886 عن المثل الأعلى "لإعادة بناء المسموع"[23]، يصبح الفونوغراف الذي تجري عليه التحسينات بصورة دائمة، بعد سنتين متاحاً للبيع والشراء وبالتالي جاهزاً لأن يوضع في خدمة الأبحاث الحقلية في الإثنولوجيا عامة (وليس فقط في إثنولوجيا الموسيقى). في عام 1892 يتحدث شتومبف عن "أعمال فونوغرافية فعلية سجلها فالتر فيفلك "في البداية لدى قبيلة باساماكودي (مين)، ومن ثم في عام 1890 لدى هنود الزوني

Erich Moritz von Hornbostel, "Psychologie der Gehörserscheinungen," in: *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie*, hg. von Albrecht Bethe (Berlin: Springer, 1926), Band 11: Receptionsorgane I., S. 701-730, und Richard Hohenemser, "Zur Theorie der Tonbeziehungen," in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, Band 26 (1901), S. 61-104.

(22) للتركيب والوظيفة انظر الثبت التعريفي.

(23) Stumpf, *Bellakula*, S. 424.

(نيومكسيكو)"، وهي التي "طبعها" في ما بعد أي في عام 1891 بنيامين إيفس غلمان (Benjamin Ives Gilmann) "ووضع لها النوطة الموسيقية ثم حللها"[24]. في تسعينيات القرن التاسع عشر نشأت بالدرجة الأولى في الولايات المتحدة الأميركية أعداد كبيرة من التسجيلات الموسيقية؛ وهذا ما حدا بشتومبف في عام 1911 إلى أن يميز في عمله الأساسي "بدايات الموسيقى" والمهم حتى بالنسبة إلى فيبر، في نظرته "حول الإسهامات الجديدة الأكثر جوهرية في معرفة الموسيقى الغرائبية" بين تلك الإسهامات التي نشرت "قبل العصر الفونوغرافي" وبين تلك التي نشرت على أساس التسجيلات الفونوغرافية[25]. ولم يمض وقت طويل حتى سجّل فيبر ارتياحه إزاء هذا التطور في دراسته عن الموسيقى: "لقد وصلت المعرفة التجريبية الصارمة للموسيقى المبدئية الآن على قاعدة الفونوغرام إلى أساس دقيق فقط"[26].

جاءت بداية عمل شتومبف مع جهاز الفونوغراف في أيلول/

(24) Carl Stumpf, "Phonographirte Indianermelodien," in: *Vierteljahresschr. für Musikwiss.*, Jg. 8 (1892), S. 127.

(25) Stumpf, *Anfänge*, S. 64f.

بالنسبة إلى أهم الأعمال المبكرة المراقبة على الفونوغراف يمكن أن نعد إلى جانب غِلمان، Benjamin Ives, "Zuni Melodies," in: *Journal of American Archaeology and Ethnology*. vol. 1 (1891); Benjamin Ives, *Chinese Music*, und Franz Boas, "Songs of the Kwakiutl Indians," in: *Internationales Archiv für Ethnographie*, Jg. 9 (1896), and Fletcher. Alice Cunningham, "The Hako, a Pawnee Ceremony," in: Bureau of American Ethnology, 22. Report, 1903.

(26) انظر حول **سوسيولوجيا الموسيقى**، وهذا يصح فقط مع تحفظ "مجالات أخطاء والضبط من إلى وصولاً إلى نصف صوت"، التي "يجب أن تؤخذ لذات الصوت". وبالنسبة إلى الدراسات ما قبل الفونوغراف يمكن أن نعد Simmel, *Studien* الدراسة الموسيقية العائدة إلى هلمهولتس، انظر لذلك مباشرة.

سبتمبر عام 1900، عندما حلّت في ألمانيا فرقة مسرحية من بانكوك استضافتها مدينة برلين، وكانت هذه الفرقة مؤلفة من مغنين ونساء راقصات، ومن رانات (عصي من خشب البامبو) ومن كونغس (هارمونيكا ذات أجراس) ومن نايات وطبول وتشنغ (أحواض) ورجال ممثلين. في العام ذاته بدأ شتومبف بمساعدة طلابه ومنهم هورنبوستل وأبراهام وإديسون فالتسن بجمع الموسيقى "الغرائبية exotisch" وفي عام 1902 أسس أرشيف الفونوغرام في برلين، الذي يعود إلى حلقة البحث (سيمنار) التي يقيمها حول البسيكولوجيا التجريبية (منذ 1900 تحول إلى معهد علم النفس)، وضُم إلى جامعة برلين[27]. وكان الهدف منه يتمثل في "إيجاد مجموعة من الفونوغرامات الموسيقية من كل شعوب الارض للتمكين من إجراء دراسات مقارنة في مجالات علم الموسيقى، الإثنولوجيا، الإنثروبولوجيا، بسيكولوجيا الشعوب، وعلم الجمال لديها"[28]. بعد وقت قصير ترك شتومبف لمساعديه الاثنين مسألة بناء الأرشيف. وسريعاً ما أصبح هورنبوستل وحده القوة

---

(27) اليوم في الجناح المخصص لإثنولوجيا الموسيقى في المتحف المخصص لعلم الشعوب ملكية ثقافية بروسية، انظر لذلك بشكل عام: أرشيف الفونوغرام في برلين 1999/2000.

Sammlungen der traditionellen Musik der Welt, hg. von Artur Simon (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000),

(من الآن وصاعداً Simon, *Archiv*)،

كان قد سبق وتأسس في عام 1899 في الأكاديمية القيصرية للعلوم في فيينا من خلال الفيزيولوجي سيغموند فون أكسنر أرشيف الفونوغرام. والذي لم يبدأ فيه العمل إلا 1901. وفي سنة 1900 ظهرت تأسيسات مماثلة من خلال الجمعية الأنثروبولوجية في باريس وفي عام 1902 تأسس الأرشيف في الأكاديمية القيصرية للعلوم في سان بيتربورغ.

(28) Erich Moritz von Hornbostel, "Geschichte des Phonogramm-Archivs der Staatlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin," in: *Jahresbericht der Staatlich-akademischen Hochschule für Musik in Berlin* (1925-1927), S. 50.

الدافعة لدى هذا الأرشيف، وفي عام 1904 قام بتزويد الرحالة ورجالات التبشير والأبحاث الميدانية (وهم أكثر المصادر أهمية في إغناء الأرشيف)، "بتوجيهات تفصيلية لاقتناء الفونوغراف" وبأوراق تحتوي أسئلة تفصيلية تتعلق بكيفية التسجيل ودراسة المعلومات[29]. في عام 1908 ضم الأرشيف نحو 1000 أسطوانة وصفيحة، وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى كان المحتوى قد ارتفع إلى نحو تسعة آلاف، علماً بأن معظم التسجيلات جاءت من المستعمرات الألمانية. في النهاية إبان الحرب تم تسجيل عدد من الأغاني من قبل أسرى الحرب تحت إشراف جورج شومان[30] (Georg Schumann).

(29) Erich Moritz von Hornbostel, "Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft, Mit Beilage "Anleitung zur Handhabung des Phonographen für Forschungsreisende und Missionare,"" in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Jg. 36 (1904), S. 222-236, und Stumpf, *Phonogrammarchiv*, Sp. 230,

تعداد طرق الكيفية التي يحصل فيها المرء على أسطوانات الفونوغراف وعلى صفائح الغراموفون: "أولاً من خلال تسجيلات خاصة لدى ضيوف أجانب في العاصمة الإمبراطورية الألمانية. ثانياً من خلال بحاثة مترحلين وقد زود عدد كبير منهم من جانبنا بآلات وتوجيهات، ثالثاً من خلال تبادل النسخ مع مجموعات تأتي من الخارج، رابعاً من خلال إهداءات الجمعيات الفونوغرافية الكبرى، التي طلبت لأهداف تجارية إنجاز تسجيلات كاملة تماماً من الناحية التقنية في أجزاء العالم النائية"، (Deutsche Grammophon-, Favorit-, Beka-Record- Gesellschaft). مع مجموعة الأولين تعد التسجيلات التي أنجزت في المعارض الاستعمارية والمعارض العالمية، وبصورة خاصة في باريس 1900، وكذلك المعرض الذي زاره فيبر في سان لويس 1904، يمكن إجراء مقارنة لذلك (Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 87). في العمود الثالث توجد أيضاً الاتصالات التي أجراها بيلا بارتوك وألبرت شفايتسر مع شتومبف وأرشيف برلين في سنوات الحرب، انظر ذلك Simon, *Archiv*, S. 53f.

(30) انظر لذلك المدخل الذي ظهر بعد عام من دراسة فيبر: Sammelb*ände für Vergleichende Musikwissenschaft*, hg. von Carl Stumpf und Erich Mortiz von Hornbostel (München: Drei Masken Verlag, 1922), Band 1,

يحق لنا أن نتوقع أن ماكس فيبر استمع إلى أرشيف التسجيلات، أو بالأحرى استمع إلى الفونوغراف، إذ هنالك تعبيران جاءا في رسالتين إضافة إلى ملاحظة تقييمية في المسألة الجمالية، وهي كلها تؤكد صحة توقعنا[31]. ويمكن أن نضيف أن الملاحظة التي أدلى بها تشير زيادةً على ذلك إلى لا انحيازية بعيدة المدى ضد

= (من الآن وصاعداً *Sammelbände*)،

"*Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns*". *Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente*, hg. von Sebastian Klotz (Berlin-Milow: Schibri-Verlag, 1998), und Erich Moritz von Hornbostel, *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. von Christian Kaden und Erich Stockmann (Leipzig: Philipp Reclam, 1986), Vorwort, S. 5-40,

(من الآن وصاعداً Kaden, *Vorwort*)،

Erich Moritz von Hornbostel, *Opera omnia*, edited by Klaus Peter Wachsmann u. a. (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1975), vol. 1, Vorwort.

(31) هكذا يذكر فيبر في الدراسة "الأبحاث الأسطورية النصف درامية الجذابة جداً والمسجلة من قبل [بيار هنري] تريلليس عن زنوج الباتتو"، فيما إذا كانت انتمت إلى أرشيف الفونوغراف في برلين، ومتى حصل ذلك، أمر غير معروف، (لا توجد معلومة كتابية صريحة من قبل السيدة سوزان تسيغلر، المتحف الإثنولوجي في برلين، بحث اختصاصي في إثنولوجيا الموسيقى، أرشيف الفونوغرام في 10 نيسان/ أبريل 2000 في مراسلات أرشيف الفونوغرام على زيارة فيبر، مع العلم أنه يجب أن ننوه بأن الوثائق بأجمعها لم تدرس بعد وبصورة خاصة قائمة الزوار في الأرشيف. والمحررون يشكرون كثيراً السيدة بربارا بوك من أرشيف الأغاني الشعبية الألمانية، مركز العمل لدراسة الأغنية الشعبية العالمية/ فرايبورغ في برايسغاو ومن أجل المعلومات التي قدمتها)، والرسالة التي بعث بها فيبر في 4 آب/ أغسطس 1908، إلى روبرت ميشيل (MWG 11/ 5, S. 616) تبين أن فيبر كان قد أخذ علماً بوجود الفونوغراف: "روزا لولكسمبورغ [...] هي فونوغراف، دليني على فكرة أصيلة لديها". من بطاقة أرسلها فيبر إلى زوجته في 14 آذار/ مارس 1912 (MWG 11/ 7, S. 471)، زيادة على ذلك يستطيع المرء أن يستخلص معرفته من خلال انطباعات سمع متوقعة: "زيادة على ذلك، في الفندق يوجد طفل يستطيع أن يصرخ ثماني عشرة ساعة ملعونة مثل أورغن في التسجيلات الكبرى، يجب أن تعاد فونوغرافياً وترنّ في الأذن".

الأنغام الآتية من خارج أوروبا. وهي تتعلق بالتبخيس الدارج لهذه الموسيقى بوصفها "شواشاً" أو بوصفها "مملة بشكل مقرف" أو "عواء قبيحاً للكلاب" لا علاقة له بما يجري في العصر[32]. بالمقابل وقف فيبر ضد هذه الادعاءات ورفض "أن ننظر إلى هذه الموسيقى البدائية على أنها شواش الاعتباط المتفلت من أية قاعدة"، وهو كان معجباً ببعض "القدرات الظاهرة" لمغني جنوب شرق آسيا، حتى إنه أكد أن "أذناً ليست مثل أذننا تفسر انطلاقاً من حاجة تعبير لحنية محضة كل بعد فطري هارمونياً ولا اعتباطياً بقوة تربيتها، لا تستطيع أن تجد ذائقة فقط في أبعاد غير منتظمة هارمونياً، وإنما يمكن أن تكون قد عودت على متعتها إلى مدى كبير". ولكن هذا يصح فقط "عندما ننحي جانباً هذه التربية الحصرية، التي هي في النهاية تربيتنا على الموسيقى الهارمونية الحديثة"، التي تسمح للأوروبيين الحديثين بأن يفسروا كل صوت ليس بوصفه صوتاً مفرداً "يقف مستقلاً"، وإنما بوصفه جزءاً (مترابطاً) من الأكوردات أو جزءاً من سلم كبير/ صغير، ماجور، مينور، مترابط مع بعضه البعض هارمونياً، ليس هذا فحسب، بل يجب أن نقلع عن تعودنا في السماع، وندرك التصور

---

(32) هكذا كمثال على ذلك الانطباعات لدى:

Richard Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst* (Leipzig: Barth, 1903), S. 7,

(من الآن وصاعداً *Tonkunst* ,Wallaschek)،

Pieter van Ost, "Chansons populaires chinoises de la région Sud des Ortos," in: *Anthropos*, Band 7 (1912), S. 162, und Simmel, *Studien*, S. 268f.

الذي يذكر "الحقيقة المميزة"، بأن الصينيين يقولون لدى سماع الأغاني الأوروبية: هنا تنوح الكلاب، في حين أن موسيقاهم تبدو هكذا بالنسبة إلى الأذن الأوروبية"، محتقرة بشكل لا يمكن أن يعبر عنه أحد مثل:

Hugo Riemann: *Musikgeschichte* 1/ 1, S. VI, und *Logik*, S. 17,

"من الإنجازات الإشكالية لنساء ملونات"، وبسيطة "وبلا معنى" انظر "الموسيقى القديمة".

اللحني للموسيقى غير الأوروبية كما هي. أما عن درجة الصعوبة في هذا الإدراك، هذا ما أكده أرنولد شوينبرغ (Arnold Schöenberg) في عام 1911 في عمله "نظرية الهارموني" حينما يقول: "ليست أذننا اليوم معتمده فقط على الشروط التي قدمتها لها الطبيعة، بل هي تتعرض إلى عملية تربية من قبل تلك الشروط التي حققت منظومة ناضجة وخلقت للأذن طبيعة ثانية من طريق [هارمونيك الأكورد لمقام/ ماجور/ مينور]. ونحن لا نستطيع أن نتخلى عن تأثير هذه الثقافة وسطوة هذا الإبداع الفني، وإذا حصل ذلك فلن يتم إلا بصورة تدريجية"[33].

لم يكن هورنبوستل في أعماله المبكرة معنياً بتكوين نظرية، وقد نشأ القسم الأعظم منها ولا سيّما الكتب المؤلفة، بالاشتراك مع أبراهام، علماً بأن فيبر استقبلها في أغلب الظن بترحاب كبير. أما ما كان بالنسبة إليه أكثر أهمية من بناء النظرية، هو أن يفسر ما أمكنه الوثائق الصوتية بأقرب ما يمكن إلى الدقة، وأن يستقبلها في الأرشيف فور دخولها: "إن إجراء مقارنة على نطاق واسع بقدر ما هو متاح لنا من أجل حل المسائل العامة، لن يكون ممكناً بالنسبة إلينا، إلا عندما يكون تحت تصرفنا تجارب مهمة في التعبيرات الموسيقية من جميع نقاط الأرض. الآن يجب علينا أن نقتنع مؤقتاً بأن نتعامل مع المادة المقدمة لنا بصورة غير منتظمة وكما جاءتنا مونوغرافياً"[34]. هذه المقالات الصغيرة "المونوغرافية" إنما هي أدلة وشواهد على صحة الطروحات التي جاء بها ألكسندر جون إليس (Alexander John Ellis) في دراسته الرائدة والتي تعود إلى عام

(33) Schönberg, *Harmonielehre*, S. 52.

(34) Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 87.

1875، "حول السلالم الموسيقية لمختلف الشعوب"، وهو كمؤسس لبسيكولوجيا الصوت وإثنولوجيا الموسيقى في العالم الانجلوسكسوني، لعب دوراً مهماً مشابهاً للدور الذي لعبه هلمهولتس (الذي ترجم له في عام 1885 الطبعة الثالثة من عمله ("نظرية الإحساسات بالصوت"[35]، ليس هذا فحسب بل أضاف مكملاً في الطبعة الإنجليزية الثانية في عام 1885 نتائج أبحاثه الخاصة)، من دون أن ننسى شتومبف في المجال الناطق باللغة الألمانية، وهو يقول في نهاية دراسته: "يتمثل الاستخلاص النهائي في أن السلم الموسيقي ليس واحداً، ليس "طبيعياً" وليس مؤسساً بالضرورة على قوانين العرف للصوت الموسيقي وهكذا هو متحقق بشكل جميل لدى هلمهولتس، بل هو مختلف جداً، صنعي جداً ومتحول جداً"، فيبر استطاع أن يستخلص المبادئ الأساسية لهذا المقال الرائد للمعالجة المفصلة لشتومبف، والتي ظهرت في عام 1886 في مكان بارز[36].

بالنسبة إلى هورنبوستل، الذي ترجم عمل إليس واتخذه نقطة انطلاقه لعمله اللاحق في تاريخ الحضارة التأملي بقوة حول "معيار القياس"[37]، يبقى عمل إليس عن علم الصوت التجريبي، إضافة إلى

(35) In: *Journal of the Society of Arts*, Jg. 33 (1885), S. 485-527, hier S. 527.

(36) Stumpf, Besprechung Ellis.

(37) الترجمة في: Sammelbände, Band 1, S. 1-77; Hornbostel, Erich Moritz von, "Die Maassnorm als Kulturgeschichtliches Forschungsmittel," in: *Publication d'hommage offerte au Peter Wilhelm Schmidt*, hg. von W. Koppers Wie (1928), S. 305-323;

في المقالات الأولى، Erich Moritz von, "Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge," in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Jg. 43 (1911), S. 601-615.

رفض منطق الفكر الداروني الأساس الذي يقوم عليه عمله[38]. أما في ما يخص فيبر فإن الدراسات التفصيلية الدقيقة تجريبياً لهورنبوستل (أو في حال نظرية خماسية النفخ التي طورها هورنبوستل منذ عام 1910 وتبدو دقيقة تجريبياً)[39]، ذات أهمية مركزية بالنسبة إلى نظرية الأساس لديه عن الخصوصية المفردة لتطوّر الموسيقى الغربية. من جهة ثانية تتفق النظريتان في ما بينهما منهجياً في تقييم المقارنة المتعلقة بالتاريخ العالمي بوصفها "أكثر الوسائل وجاهة للمعرفة العلمية"[40]، وكذلك في الشك الموجه نحو النظريات ذات الصفة التعميمية. وهكذا يؤكد فيبر بالاتفاق مع هورنبوستل حول "السؤال الأكثر أهمية في النهاية بالنسبة إلينا [.....]، ومؤداه إلى أي مدى كانت قرابة الصوت الطبيعية بصورة خالصة كما هي فاعلة بوصفها عنصراً من عناصر ديناميك التطور". وهذا السؤال "لا يمكن أن يُجاب عنه بالنسبة إلى حالات عيانية من قبل رجال الاختصاص إلا ضمن تحفظ كبير ومع رفض لكل حالات التعميم"[41]. إن الترتيب الفظ لدراسة الموسيقى في شكلها

---

(38) حول إلغاء الإنتاجية من الداروينية (produktiven Aufhebung des Darwinismus) (الذي لا يتجه بشكل مباشر في مواجهة داروين، كما تشير نظرية خماسية النفخ (الملاحظة التالية) انظر: Kaden, *Vorwort*, S. 26-29.

(39) الإشارات الأولى حول نظرية خماسية النفخ، في: Anthropos, Jg. 14/ 15 (1919), S. 569f.

مع هذه النظرية التي تقوم سلسلة من الأصوات العليا الناشئة من خلال النفخ المتواصل لأنبوب مغطى، يحاول هورنبوستل أن يبحث عن أصل أنظمة الصوت المختلفة خارج العالم الأوروبي ويفسر ارتباطاتها المتبادلة وراثياً، لنقد هذه النظرية انظر: Manfred F. Bukofzer, "Artikel Blasquinte," in: MGG 1, Sp. 1918-1924.

(40) Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 85f.

(41) فيبر يتبع هنا تقريباً حرفياً إسهامات الشخصية المرجعية الأكثر أهمية بالنسبة إليه:

Hornbostel: *Arbeit*, S. 347; *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 96, und = Besprechung von Viktor Goldschmidt: Über Harmonie und Komplikation (Berlin

الحالي تتبع إلى حد كبير تلك الثلاثية، التي يقدم معها هورنبوستل "للغريب" ثقافة الموسيقى الأوروبية الحديثة، وصولاً إلى المفهوم: "الهارمونية، كتابة النوطة الموسيقية والبيانو"[42]. في النهاية جاءت خطوات المحاججة المركزية لفيبر ملتزمة بهورنبوستل وشتومبف، مبتدئة "بالحقائق الأساسية"، لكل عقلنة الموسيقى عبر المبادئ الأساسية لهارمونية الأكورد الأوروبية الحديثة في التعاكس مع المقامية "اللحنية" غير الأوروبية وعبر التمييز بين عقلنة الموسيقى الداخلية والخارجية[43] وصولاً إلى النماذج المثالية لتعددية الأصوات[44]، التي تصب في التقسيم الاثني عشري المناسب المتحرك بشكل متساوٍ "المتظهر" في البيانو لهارمونية الأكورد وفي خطوة العقلنة "الأخيرة" للنسق الصوتي[45].

1901), in: *Zeitschrift für Psychologie Physiologie der Sinnesorgane*, Jg. 32 (1903), S. = 438.

(42) Hornbostel, *Melodie*, S. 12:

"إن من يريد أن يدل إنساناً غريباً تماماً على الأشياء، التي تحدد الآن ثقافتنا الموسيقية في أوضح صورة، عليه أن يذكر هذه الأشياء الثلاثة: Harmonie, Notenschrift und Klavier".

(43) انظر لذلك: Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 315 und 322f., Hornbostel: *Melodie*, S. 20; *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 90, und Stumpf, *Konkordanz*, S. 334f.

(44) مثلما يرتب فيبر، انظر "الطبقات الحاملة للدين" و"نظامها الأخلاقي" الموسيقي الفني انطلاقاً من النمط المثالي "الخصائص المختلفة نمطياً"، لتعدد الأصوات، "التي توجد بينها بطبيعة الحال كل أنواع الانتقالات، اي هي مفصولة بشكل حاد في حالاتها الحدية المحضة"، هكذا يذكر: Stumpf, *Anfäge*, S.97-101,
بالاتكاء على: Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 299-303,
"درجات بينية متعددة بين موسيقى وحيدة الصوت وبين موسيقى هارمونية متعددة الأصوات": الصوت الواحد، وفي النهاية موسيقى هارمونية الأكورد.

(45) انظر حول **سوسيولوجيا الموسيقى** حول التقسيم الاثني عشري، المتساوي =

من ناحية ثانية لا يجوز أن نقلل من الأهمية الخاصة لهورنبوستل بالنسبة إلى دراسة الموسيقى، فإن فيبر استقبل بشكل استثنائي طيفاً عريضاً من أعمال مبكرة في مجال إثنولوجيا الموسيقى لمؤلفين آخرين. وإن كان ذلك بصورة احتمالية أو مؤكدة، ويمكن لنا أن نذكر هنا عدداً كبيراً من المواد على الغالب مكتشفات تجريبية انطلاقاً من أبحاث حقلية إثنولوجية، ومن استقصاءات نادرة لمصادر مخطوطة من الحضارات المتطورة، حيث يطلق على أصحابها الآن تسمية "كلاسيكيي" الاختصاص: برامباخ، وكريساندر، وكولا نغيتس، ودشفرين، ودنسمور، وفلمور، وفوكس سترانغوي، وغِلمان، ولاند، ولنييف، وساكس، وتريلليس، وفرتهايمر وفيخته/ شميت[46]. هؤلاء جميعاً إضافة إلى شتومبف وهورنبوستل نشروا نتائج أبحاثهم بالدرجة الأولى في مجلدات مجموعة لجمعية الموسيقى العالمية التي أصدرها أوسكار فلايشر (Oscar Fleischer) ويوهانس فولف (Johannes Wolf) في مجلتهم وكذلك في المجلة الربع سنوية لعلم الموسيقى التي يحررها كل من فريدريتش كريساندر (Friedrich Chrysander)، وفيليب شبيتا (Philipp Spita) وغيدو آدلر، وفي النهاية في "المجلة العالمية لعلم الشعوب واللغات"، التي أُعيد إحياؤها من قبل المبشّر شتايلر (جمعية الكلمة الإلهية SVD) تحت إدارة الأب فيلهلم شميت، واسمها "انتروبوس"[47].

= الحركة، مع "المنظومة المغلقة بشكل نهائي"، "وتاريخ السلم يجب أن ينتهي بالضرورة"، انظر: Hornbostel, *Melodie*, S. 13.

(46) انظر لذلك **فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر واقتبس منها**. وكذلك النظرة حول استقبال فيبر للمراجع، نسقياً تاريخياً حسب المراحل الأوروبية والدوائر الثقافية خارج أوروبا مرتبة من قبل: Braun, *Musiksoziologie*, S. 233ff.

(47) Sammelbände und Zeitschr. der Internat. *Musikges.*, Jg. 1, 1899/ 1900- =

وكان القلق المعبَّر عنه بصورة دائمة هو الدافع للعمل في هذه المجالات وفي أرشيف الفونوغرام بما في ذلك مجموعة برلين، ونحن نلاحظ أنه "كلما توغلت ثقافة أوروبية بصورة غير متوقعة في أجزاء الأرض الغريبة وفرضت الانقراض على الأشكال المتنحية، حتى ولو لم ينطبق ذلك على حامليها، كلما ازدادت الحاجة مع الزمن إلى جمع تلك الأشكال ودراستها"[48]. من الواضح أنّ شهرة

= Jg. 15 1913/ 1914; Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 1 1885-Jg. 10 1894/ 1895, und Anthropos, Band 1 1906- Band 5, 1910,
في كل واحدة من السنوات الأولى وجدت دراسات منهجية بالنسبة إلى علم الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى: Oskar Fleischr, "Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft," in: *Sammelbände der Internat. Musikges.*, Jg. 1 (1899/ 1900), S. 1-53, sieht, S. 4,
مهمة استنزاف علم الموسيقى المقارنة "أن تؤكد تماماً ملكية خاصة أو مستأجرة لشعب من الشعوب"، Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft," in: Vierteljahrsschr. für Musikwiss., Jg. 1 (1885), S. 5-20,
يذكر إلى جانب التخطيط الكبير التاريخي والنسقي "Gesammtgebäudes" der Musikwissenschaft explizit, S. 14,
"Musikologie هو علم الموسيقى المقارن" بوصفه "منطقة جانبية جديدة وجديرة بالتفكير"، "أما المهمة فهي، مقارنة منتجات الصوت وبصورة خاصة الأغاني الشعبية لمختلف الشعوب، والبلدان، والأقاليم بقصد أهداف إثنوغرافية وتنسيقها وتبويبها تبعاً لاختلاف خصائصها"، Pater Wilhelm Schmidt wiederum, dessen "Kulturhistorische Schule der Ethnologie", so Honigsheim, *Heidelberg*, S. 220,
فيبر "كان ينتمي بالقرابة إلى ذلك"، في مبحثه الأساس في الألمانية والفرنسية: الإثنولوجيا الحديثة، في: Anthropos, Band 1, 1906, S. 134-163, 318-388, 592-644, 950-997,
هنا، ص 356، 358، اختصاصه بوصفه "علماً، يتناول تطور الروح وتطور الفعالية الخارجية التي يديرها الروح في حياة الشعوب كموضوع له"، ومن خلال ذلك "يصبح علم مجموعات وتطور الفاعلية الخارجية التي تديرها الروح في حياة الشعوب كموضوع له"، من خلال ذلك "يصبح علم مجموعات محض ولا مجرد علم للفرد". في التحديد وصولاً للإنثروبولوجيا "وفيزياء النفس (أو بسيكولوجيا الفيزيولوجيا)".

(48) = Stumpf: *Siamesen*, S. 133; ders., *Phonogrammarchiv*, Sp. 243f.

كاسندرا الشتومبفية تعود إلى ذلك البرنامج من البحث المرتبط بالتاريخ العالمي، والذي أعان فيبر بوصفه "إبناً لعالم الحضارة الأوروبية الحديثة"، في أن يلتفت في عام 1920 إلى المسألة، (والذي يدرج فيه بكل وضوح الفن ولا سيّما والموسيقى): "هذا التداخل المعقّد من المشكلات أدّى إلى بروز ظاهرات ثقافية في بلاد الغرب، وفقط هنا ومثلما يمكن أن نتصور دونما عناء، فإن هذه الظاهرات اتخذت توجهاً من التطور حمل بين طياته أهمية عالمية تدعمها صلاحية مماثلة"[49]. إذا كانت الثقافة الموسيقية الأوروبية الحديثة قد لاقت انتشاراً واسعاً على مستوى العالم، وهذا ما يعلق عليه "سلبياً" كل من شتومبف وهورنبوستل، فإن ذلك ناتج من زوال أشكال الموسيقى "الغرائبية" بعد أن أزاحتها الموسيقى الأوروبية، "إيجابياً" يستطيع المرء ويجب عليه أن يذكر مع فيبر"[50] "القوة المسلحة بالقدر لحياتنا الحديثة، وأعني بها الرأسمالية"، وقد دمّرت بقدرة تحققها الإمبريالي العالمي عن قريب أو بعيد أسس الثقافات الوطنية، وفرضت شيئاً فشيئاً النموذج الأوروبي، سواء أكان ذلك في الإدارة الخارجية للحياة أو في الإحساس الداخلي، وبذلك تم التخلي عن الثقافة الموسيقية الخاصة التي نمت نمواً طبيعياً لصالح الثقافة الموسيقية الأوروبية الغريبة. أما في ما يخص السؤال المحايث للموسيقى عن السبب الذي يجعل الموسيقى الأوروبية تمتلك هذا الفائض من قوة الجاذبية الذي أهلها "للنجاح"، فيتركه فيبر ومن يرجع إليهم من الإثنولوجيين بلا

"ما علينا أن نجمعه من الموسيقى الغرائبية واللغة، يجب أن نجمعه بأسرع ما يمكن، إن انقراض الشعوب الطبيعية وكذلك توغل الثقافة الأوروبية، كل ذلك يفرض علينا الإسراع في عملنا، وعلينا أن نتذكر دائماً الرحالة الذين يقومون بالأبحاث".

(49) Weber, "*Vorbemerkung*," in: *GARS I*, S. 1 (MWG 1/ 18).

(50) المصدر نفسه، ص 4.

إجابة[51]، مع أنهم يشيرون بالمقابل بصورة تنبؤية إلى "الخطر" الماثل في أن "الانتشار السريع للثقافة الأوروبية سيقضي لا محالة على الآثار الأخيرة لأشكال الغناء الغربية كما سيقضي على أساطير الشعوب. ومن هنا فإنه علينا أن ننقذ ما يمكن إنقاذه، قبل أن تكون المركبة الفضائية القابلة للتحكم فيها قد أضيفت إلى السيارة وإلى القطار الكهربائي السريع، وقبل أن نسمع في أفريقيا كلها تارارا بوم ديبه ونسمع في البحر الجنوبي الأغنية الجميلة من كوهن الصغير"[52]. ومع جان بيار نيكولاس (Jean-Pierre Nicolas) وكلماته المتشائمة والتي عبّر عنها في عام 1889: "في النهاية سوف يلتفت الجاوي، الذي برهن منذ مدة ليست قصيرة على أنه عازف موهوب في الموسيقى الغربية، إلى آخر أعمال وطنه، وهكذا يكون قد ضاع بالنسبة إلينا قسم مهم من تاريخ الموسيقى"[53].

---

(51) السؤال، لماذا يحتفل عدد كبير من المغنين غير المحترفين في اليابان بالسمفونية التاسعة لبيتهوفن، ليس هذا فحسب بل يتردد عدد كبير من الطلاب الكوريين والصينيين على المدارس العليا الأوروبية والأميركية: بالمقابل من النادر أن يظهر أوروبي بوصفه موسيقياً مكرساً للغاغاكو، وهذا لا يمكن تفسيره إلا من طريق العامل الخارج عن الموسيقى أي بانتشار الرأسمالية على مستوى العالم، Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 333f.

يرون في اليابان "الطموح" في أن "يتلاءموا مع المدنية الغربية"، وبصورة خاصة يعبر عنه بوضوح: "الآلات الموسيقية الغربية (البيانو والكمان) التي يجري استيرادها. الموسيقيون اليابانيون يوفدون على نفقة الدولة إلى أوروبا بقصد تعلم الموسيقى الهارمونية والنظرية الموسيقية الغربية، في الجيش الياباني توجد فرق ألمانية لتقديم الأشكال اليابانية القديمة في قوالب أوركسترالية حديثة، والمعهد الموسيقي في طوكيو يعمل جاهداً لكي ينشر بقدر ما يستطيع طريقة كتابة النوطة الغربية [. . .]، أما التقارب مع التقسيم الاثني عشري، الذي نلحظه الآن كثيراً في الموسيقى اليابانية فناتج من هذه التأثيرات وهي ستزداد في المستقبل المنظور وتأخذ حجوماً أكبر مع الزمن".

(52) Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 97.

(53) Land, *Javanen*, S. 215.

3 ـ الموسيقى القديمة

من الواضح أنه بالنسبة إلى منطلقات فيبر الأولى وتركيزه على سيرورة العقلنة في مجال تكون أنساق الصوت، لعبت نظرية الموسيقى القديمة، بوصفها الانشغال العلمي الأقدم بالمعنى الضيق مع الموسيقى، دوراً له خصوصيته الكبرى، أيضاً هنا يواجه مستوى علم الموسيقى اهتماماته ومصالحه، لأن استقصاء الموسيقى القديمة لعب دوراً مركزياً في الاختصاص في القرن التاسع عشر وهو يلعبه في عصر انكباب ماكس فيبر على دراسته الموسيقية، كما لم يلعبه بعد ذلك، وهو لا يزال يلعبه دائماً. وهذا يتعلق من جهة، بأن علم الموسيقى اعتمد بالدرجة الأولى لدى تطور القواعد الكلية المنهجية المرتبطة بنوعية الاختصاص على الفيلولوجيا الكلاسيكية (إلى جانب ذلك على اللغة الألمانية وآدابها Germanistik)، وهنا يقوم قبل كل شيء بتحرير المصادر الفيلولوجية التاريخية، وبالموازاة مع كشف وتفسير المصادر القديمة يجري أيضاً العمل مع مصادر العصر الوسطي، كلا العملين يلتقيان مع اهتمام فيبر في التعامل مع كمية كبيرة ما أمكن من المصادر التاريخية. وفي هذا الشأن قيّم مجموعات المصادر وحدد موقفه من دراستها التي قام بها كل من كارل فون يان (Karl von Jean)، ورودولف فستفال (Rudolf Westphal) بالنسبة إلى العصور القديمة، مارتن غربرت (Martin Gerbert) أو إدموند دو كوسيماكر (Edmond de Coussmaker) بالنسبة إلى العصر الوسطي[54].

---

(54) انظر لذلك جدول المراجع الذي اقتبسه ماكس فيبر، **فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر واقتبس منها**، فيبر كان مرجعاً بالنسبة إلى زميله "إيرانوس" في هايدلبرغ (ومؤسس حلقة إيرانوس)، Adolf Deiβmann, *Licht vom Osten: Das Neue Testament und die neuentdeckten Texte der hellenistisch-römischen Welt* (Tübingen: J. C. B. = Mohr (Paul Siebeck), 1908),

إن علاقة علم الموسيقى بالفيلولوجيا الكلاسيكية إنما هي متجاوزة لما هو مؤسساتي ومجرد منهجي، وهي مترسخة بيوغرافيا: لدينا رواد كثيرون ينتمون إلى الاختصاص جاؤوا من الفيلولوجيا الكلاسيكية، يمكن أن نذكر منهم بصورة خاصة من فكوا رموز كتابة النوطة الإغريقية من أمثال يوهان فريدريتش بللرمان (Johann Friedrich Bellermann) (1795 ـ 1874)، وكارل فورتلاغه (Karl Fortlage) (1806 ـ 1886) وكذلك أيضاً أوتويان (1813 ـ 1869) وفيليب شبيتا (1847 ـ 1894). ما هو نموذجي تظهره أهمية دراسات العصور القديمة ودراسات العصر الوسيط في مسار أكثر مؤرخي الموسيقى نفوذاً في المجال الناطق باللغة الألمانية لجيل جاء بعد هوغو ريمان، وغيدو آدلر وأعني هرمان آبرت (Hermann Abert) (1871 ـ 1927): لقد تقدم لنيل شهادة الدكتوراه في عام 1897 بعمل (استقبله فيبر) حول حدس الموسيقى الإغريقية، وفي عام 1902 تقدم للتأهيل للأستاذية بدراسة عن تكوين الألحان في العصر الوسيط[55].

= معروف، في المرجع المذكور، ص 22 والصفحة التالية، كذلك جرى الحديث عن المخطوطات الموسيقية الإغريقية المتوارثة، لمعارف فيبر المفصلة. عن مراجع الفيلولوجيا الكلاسيكية بشكل عام يمكن العودة إلى إلقاء نظرة على المراجع المعلّق عليها في نهاية المادة التي كتبها حول العلاقات الزراعية في العصور القديمة (Agrarverhältnisse im Altertum)،

(Weber, *Agraverhältnisse*, S. 182-188).

(55) انظر ذلك: Abert Ethos, ders., Papyrusfund, sowie ders., *Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung* (Halle: Niemeyer, 1902),

وعليه يبني ذات المصدر: Hermann Abert: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (Halle: Niemeyer, 1905), und "Berichte über die Literatur zur griechischen Musik I (1903-08), II (1909-21)," in: *Jahresbericht über den Fortschritt der Klassischen Altertumswissenschaft*, Band 144 (1909), und Band 193 (1922).

في هذا السياق يأتي السبب الثاني الأكثر أهمية لأنه أكثر عمومية ومتجذر بصورة واسعة في المجتمع بالنسبة إلى التركيز (بطبيعة الحال ليس الحصري) لعلم الموسيقى المبكر في العصور القديمة والعصر الوسيط في أن تكوين الاهتمام التاريخي العام في الطبقات البورجوازية الواسعة ارتبط مع تقليد المدرسة العليا (Gymnasium) الإنسانية والذي كان لفيبر نصيب فيه[56]. هذا العلم يتجلى في الكتابات التي لا حصر لها، والتي تدرس بصورة خاصة العصور القديمة إضافة إلى الأدب الألماني القديم وتاريخ العصر الوسيط، وقد قام بهذا الجهد العلمي الكبير أساتذة المدارس العليا، حيث أغنوا مناهج التعليم بالمواضيع التي انقرضت في يومنا هذا[57]. من

---

(56) حول تأهيل فيبر في المدرسة العليا الإنسانوية وحول الأهمية المركزية للكتابات الكلاسيكية بالنسبة إلى "تكوين الروحي" يمكن العودة إلى:

Marianne Weber, *lebensbild*, S. 49-60, ferner Wilhelm Hennis, *Max Weber und Thukydides: Nachträge zur Biographie des Werks* (Tübingen: Mohr-Siebeck, 2003), S. 15f.

في "جداله مع إدوارد ماير" انظر مساهمته فيما يلي: Das Gymnasium und die neue Zeit. *Fürsprachen und Forderungen für seine Erhaltung und seine Zukunft* (Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1919), S. 133f. (MWG 1/ 13),

فيبر يعالج "الأهمية التي لثقافة العصور القديمة الكلاسيكية بالنسبة إلى تعليمنا الروحي الخاص"، مثلما هي "مسيطرة" لدى فيبر، كذلك: Friedrich Lenger, *Werner Sombart: 1863-1941: Eine Biographie* (München: C. H. Beck, 1994), S. 31,

كذلك لدى صديقه اللاحق في برلين وزميله فيرنر سومبرت، "العالم القديم، والموسيقى الكلاسيكية والمعاصرة الألمانية والأدب لتبادل المراهقين (Werner Sombart "die Antike, die deutsche Klassik und die zeitgenössische Musik und Literatur den jugendlichen Gedankenaustausch").

(57) هكذا يكتب فريتس باومغارتن وهو ابن عم ماكس فيبر يعيش في ستراسبورغ، وقد تأهل للأستاذية في عام 1903 في تاريخ الفن، وكتب بوصفه أستاذاً في المدرسة العليا أبحاثاً عدة حول العصر الكلاسيكي، من بينها وبالاشتراك مع زميله في درسدن ريتشارد =

البديهي أن العصر الكلاسيكي (على الرغم من الفقدان الكامل للشواهد العملية) له أهمية كبرى في الدراسات المتعلقة بتاريخ الموسيقى، كما في الموسوعات، وقد ظهرت معالجتها لدى مؤلف انحدر من أب يملك مزرعة لتربية الخيول، وبالتالي لم يأت من تقاليد التربية البورجوازية التي ذكرت آنفاً، وهو هوغو ريمان: في المجلد الأول من كتاب اليد الذي ألفه عن تاريخ الموسيقى والذي يعود إلى العام 1904، وقد وجه إلى جمهور أخذ بمبادئ التربية البورجوازية، يحتل تاريخ الموسيقى 250 صفحة من مجموع الكتاب[58].

= فاغنر، وفرنز بولاند Richard Wagner, *das Grundlagenwerk: Die hellenische Kultur* (Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1905),

بالنسبة إلى باومغارتن، كذلك هنا المقدمة، الثقافة الكلاسيكية هي "قبل وبعد تشكل الأساس المتين لثقافتنا الحالية"، في السياق المتعلق بتاريخ الموسيقى يدخل الأستاذ في المدرسة العليا والناقد الموسيقي عازف الأرغن والمؤلف الموسيقي هاينريتش رايمان (1850-1905) كعالم بالموسيقى اليونانية والبيزنطية، انظر لذلك: Reimann, *Byzantinische musik oderders.*, *Studien zur griechischen Musikgeschichte* (Ratibor: Riedinger, 1882),

(من الآن وصاعداً *Studien* Reimann,).

(58) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1,

يبدأ كتاب اليد لديه ليس على طريقة سابقه (Ambros, *Geschichte* 1) مع عرض كرونولوجي عن "بدايات ثقافة الموسيقى بالشكل المعهود أي مثلما تذكر تواريخ الموسيقى العامة القديمة، حيث تبدأ بالأخبار عن موسيقى العصر القديم الكلاسيكي ثم تطرح أبحاثاً مطولة عن موسيقى المصريين والبابليين والصينيين والهنود وحتى موسيقى الشعوب الطبيعية التي لم تتطور نتيجة اتصالها بالحضارة الأوروبية، وإنما يبدأ مع "تطور أشكال الموسيقى الإغريقية"، لأن "جذور الثقافة الموسيقية الأوروبية" لا تعود في أصلها إلى تلك الثقافات، وإنما "إلى ما هو أسـطوري وإلى الأخبار القديمة المتواصلة للإغريق"، (Riemann, *Vorwort*, S. Vf). دونما النظر إلى هذا الاختلاف يعطي (Ambros, *Geschichte* 1, S. 217-513)، للموسيقى الهللينية أهمية كبيرة، وهذا يصح بالنسبة إلى المادة ذات الإحاطة الكبيرة بشكل استثنائي "Griechische Musik" التي كتبها إرش غروبر (Ersch-Gruber) في **الموسوعة العامة للعلم والفنون** للعام 1863 (Fortlage, *Griechische Musik*) وكذلك في: Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 8., vollständig umgearbeitete Aufl. (Berlin; Leipzig: Max Hesse 1916), S. 402-409.

كان الهدف بالدرجة الأولى من الانشغال المتواصل لفيبر بموسيقى العصر الكلاسيكي، إعادة إحياء الثقافة الهللينية بوصفها معياراً نوعياً يقاس عليه ما يأتي به الزمن الحاضر. وهو لا ينسب إلى العصر القديم "على أقل تقدير شدة متساوية في الثقافة الموسيقية فقط"، مثل غرب أوروبا، وهو بسبب دقة الأبعاد و"الإحساسات بالصوت" يضع هيلاس فوق ثقافته الحالية الموسيقية هذه عندما يذكر تذوق "عادة" الأوروبيين الحديثين على التقسيم الاثني عشري، الذي "سلب من أذننا بالتأكيد بالمعنى اللحني جزءاً من تلك العذوبة التي منحت الرفاهة اللحنية لثقافة الموسيقى القديمة رونقها المميز". فيبر رسّخ هذه "الرهافة" كنتاج "للعناية الحصرية بالاهتمامات اللحنية، بالدرجة الأولى وبرأيه هي مستخدمة واقعياً وليست محسوبة نظرياً "بيكنون" (تكثيف) المقام الكروماتيكي والإنهارموني(59). بالمقارنة مع هيلاس وجد فيبر أمامه مصدرين اعتمد على كل منهما بالطريقة التي

---

(59) في حين يكون البيكنون (Pyknon) "التكثيف" بالنسبة إلى فيبر ممارسة موسيقية هيلينية فعلية، لأن أرباع الصوت تبدو للموسيقى الأوروبية الحديثة غريبة ويتحدث كثير من مؤرخي الموسيقى للجيل الأقدم وحتى لجيله عمّا هو منافٍ للموسيقى بصورة خاصة وعما هو مناقض للعقل وعن "مسخرات" أو شبح دماغي محض رياضي نظري، يمكن العودة إلى:

Raphael Georg Kiesewetter, *Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1838), S. 60f.; Albert Freiherr von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums* (Köln: DuMont-Schauberg, 1868), Band 1, S. 243 und 246; Bellermannm Johann Friedrich, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* (Berlin: Förstner, 1847), S. 25; Engel, *Nations*, S. 192, und Ambros, *Geschichte* 1, S. 374,

لا ينكر وجود "الخطوات المتقدمة الخاصة غير الموسيقية وغير اللحنية"، للمقام الإنهارموني، وهو يعتقد أن هذا نشأ من إضعاف وتشويه المقامات الدورية.

تناسبه، وهما هرمان هلمهولتس الذي نظر إلى الإغريق في ما يخص "دقة مراقبتهم الحسيّة في المسائل الفنية لوصفهم نماذج لا يمكن التفوق عليها"[60] والثاني هو ياكوب بوركهات (Jacob Burckhardt) بعمله الذي كان يقدره فيبر عالياً وهو "**تاريخ الحضارة الإغريقية**"[61].

على أساس هؤلاء الناس الذين شكلوا مرجعية فيبر سيكون من غير الممكن أن ننسب لفيبر موقفاً خاصّاً كواحد من المواقف الثلاثة، التي ناقشها هو في "الجدال مع إدوارد ماير" في عام 1906 على أنه "الممكن مبدئياً" مقابل "حضارة العصور القديمة". وفيبر يفصل هنا من منطلق النموذج المثالي:

---

(60) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S, 420f.

يرى نحن تعودنا منذ مرحلة الشباب أن نكتفي بنواقص التقسيم الاثني عشري المتساوي الحركة، وقد انخفض التنوع القديم بكل اكتماله للمقامات من أشكال التعبير المختلفة إلى التميز البسيط السهل التقاطه بين الماجور والمينور. إن التدرجات المتعددة الأشكال للتعبير، والتي نصل إليها من خلال الهارموني والتحويل، اضطر الإغريق وبقية شعوب العالم التي تملك موسيقى وحيدة الصوت فقط، أن تبلغ ذلك من خلال تدرج متنوع ودقيق للمقامات الموسيقية، وما هو العجيب في ذلك عندما تكونت أذنهم لاستقبال هذا النوع من الفوارق وتجعلها أكثر عذوبة وأقدر على تمييز الأصوات من أذننا التي نكونها بطريقة مغايرة.

(61) Wobei Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, hg. von Jakoböri, 4 Bände, 2 Aufl. (Berlin; Stuttgart: Wilhelm Spemann, 1898-1902),

في الفصل الثالث للمقطع السابع (الشعرية والموسيقى) إلى الفروق الجوهرية من النسق الصوتي للإغريق وللأوروبيين الحديثين، إلا أن دقة السمع الإغريقي أقل في مسافات الصوت الدقيقة مما هي "في التأثير الخارجي في قوة الصوت الضئيلة للآلات الإغريقية "يجب على الأذن الإغريقية التي نملك نحن دليلاً على حساسيتها في العروض شهادة عامة، أن تكون على حساسية عالية قد لا نستطيع أن نتصورها، عندما تكون آلات موسيقية من أمعاء الحيوانات، ليست مصقولة وإنما فقط مفرغة يعزف عليها مع البلكترون وتسمع في مسارح كبيرة ملأى تماماً بالمتفرجين [...]" (ebd., Band 3, S. 138f.) ومثلما يحاجج بوركهارت كذلك زيمل يقول ما يشبه ذلك في (Simmel, *Studien*, S. 295)، عندما لا يرى "الاكتشاف الموضوعاتي الخاص" لموسيقى الإغريق "فقط في الموضوعات وجدتها وإنما في عذوبة التدرجات وفي التنفيذ".

1 ـ التصور عن "صلاحية القيم" المطلقة الأبدية للحضارة الكلاسيكية في الإنسانوية، لدى فنكلمان وفي الكلاسيكية الجديدة، ذلك التصور الذي يتمسك بالعصور القديمة، "لتربية الأمة بما لها من خصوصية لتصبح شعب الحضارة". 2 ـ العصور القديمة بوصفها "موضوعاً تصعيدياً للتقييم بالنسبة إلى القلائل الذين يتأملون عميقاً في أعلى شكل يمضي للإنسانية بصورة دائمة وغير قابل للإعادة في أية نقطة جوهرية منه". 3 ـ معالجتها العلمية للعصور القديمة بالمعنى الدقيق بوصفها "مادة إثنوغرافية غنية بشكل غير عادي بالنسبة إلى اكتساب مفاهيم عامة، تشابهات وقواعد في عالم التطور"(62)، هذا ما يلغيه فيبر لذاته تركيبياً في دراسته عن الموسيقى. إن تعاكس الاستماع الذي "أعطبه" التقسيم الاثنا عشري مقابل تعود "بيكنون" الرهيف للهللينين يسمح بأن ينسب لوجهة النظر الثانية "باطنية" أرستقراطية الروح(63)، التعاكس من جهة أخرى

(62) Weber, *Kritische Studien*, S. 184.

(63) "باطني" يدعو فيبر في ذات المصدر، ملاحظة 2 في نظرية أولريش فون فيلاموفيتس مويلندورف من المتوقع بسبب عودته المعلن عنها في عام 1892 في خطبته كرئيس للملتقى "عن الأشياء الكثيرة جداً" (التي تحدث عنها أيضاً فيبر) والتي تريد أن تتوجه نحو دراسة الفيلولوجيا القديمة، فون فيلاموفينس درس ـ على أساس معرفة موسيقية غير كبيرة ـ الموسيقى الإغريقية بالمعنى الأضيق فقط في عملين، على أن فيبر لم يتمكن من الاطلاع عليهما، هكذا في: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechischen Verskunst* (Berlin: Weidmann, 1921), S. 58-85,

وفي عمله المشهور: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros* (Berlin: Weidmann 1922), S. 92-95,

المحررون يشكرون بروفسور وليام. م كالدر III، جامعة إلينوي من أجل لفتته الودودة، أما ما يخص نشوء التراجيديا الإغريقية لا يعول فيبر كثيراً، كما تذكر رسالته في 1 شباط/ فبراير عام 1909 إلى كارل بوشر (MWG 11/ 6, S. 48, mit editorischer Anm. 11) على حدس

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: "Anschauung," in: *Einleitung in die* = *griechische Tragöde. Unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides*

موقفاً تأملياً أو من جانب التشاؤم الثقافي بالأحكام المسبقة، وإنما هو تعاكس مرفوع على أساس أبحاث مصادر تفصيلية، أراد فيبر أن يقيم الموافقة عليها من خلال تحليلات هلمهولتس، وهوغو ريمان، وهرمان آبرت، وأوتو بيهر، وأوتو كروزيوس، وكارل فورتلاغه، وكارل فون يان وألبرت تيرفلدر (Albert Thierfelder). ذلك أنه في النهاية يقدر عالياً العصر الكلاسيكي بوصفه طريقاً للتربية، وإن كان لا يقصد بالضرورة وبصورة نوعية الأمة الألمانية[(64)]، وإنما لكي يصنع من الأوروبيين "شعب الحضارة"، هذا ما تشهد عليه طريق التأهيل التي سلكها إبان دراسته في المدرسة العليا الإنسانوية[(65)]، إضافة إلى معرفته الناتجة من (مصادر) المعرفة الشاملة التي تبحث في تاريخ الروح لبلاد الغرب بوصفها قاعدة سؤاله الأساسي المرتبط بتاريخ الحضارة "في المعركة الداخلة في كل مسائل الثقافة الأكثر حميمية والتي تسأل عن نموذج إنسان "الاختصاص" مقابل إنسانية الحضارة القديمة" التي يعالجها أفلاطون في "بروتاغوراس".

4 ـ نظرية الموسيقى وتاريخها

في معجم المحادثات الكبير الذي أصدره ماير في عام 1913 والذي يحتمل أن فيبر استفاد منه كثيراً، توجد مادتان مرتبتان خلف بعضهما البعض، بحيث تكون التمثيلات العلمية الأولى لموضوعاتها

Herakles 1, Kapital I-IV (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907),

حيث يمكن أن نجد البدايات في الرقصات الساتيرية البلوبونيزية أو في قرون الماعز.

(64) حول "المكانة العظيمة للفيلولوجيا الكلاسيكية بوصفها مبدأ التربية الوطنية" يمكن العودة إلى: Wilfried Nippel, "Einleitung," in: ders. (Hg.), *Über das Studium der Alten Geschichte* (München: dtv, 1993), S. 14.

(65) Weber, *Bürokratie, WuG[1]*, S. 677 (MWG 1/ 22-4), und Platon, *Protagoras*, Vers 312b.

موجودة بصورة عامة في المجال الناطق باللغة الألمانية، وتبين بذلك أيضاً أهمية اختصاص علم الموسيقى بالنسبة إلى جمهور عريض قارئ وطامح إلى التكون في بداية القرن العشرين: "موسيقى الشعوب الطبيعية" لإريك موريتس فون هورنبوستل و"تاريخ الموسيقى" لهوغو ريمان[66]. لا شك في أن ريمان هو المرجع الأكثر أهمية لفيبر في ما يخص مسائل تاريخ الموسيقى لبلاد الغرب الأوروبية، حتى ولو ذكرنا أسمي هورنبوستل وهلمهولتس نجد أن ريمان يأتي في الصدارة. في هذا الصدد لا نذكر فقط الدراسات المفردة لريمان حول موضوعات مختلفة في مجال تاريخ الموسيقى وحول نظرية الموسيقى، وإنما علينا ألا ننسى أن تمثيلاته التركيبية الكبيرة التي تجلت في **"تاريخ نظرية الموسيقى"** ـ كانت في زمنها إنجازاً رائعاً وحتى قبله وبعده لا يمكن الاستغناء عنها وكذلك **"معجم تاريخ الموسيقى"** ـ قدمت لفيبر دعماً كبيراً بالنسبة إلى دراسته عن الموسيقى. وهذا يصح بشكل كبير في مجال خصائص النسق لمجمل أعمال ريمان الشديدة التفرع والتي تجلت على مستويات متكاملة كثيرة: في التكوين (الذي لم يكن في زمنه قادراً على الصمود وكان ينتقد بشدة) الخاص بالإيقاع والعروض الصالحين عالمياً، وفي التكوين الدقيق لمقامية ماجور مينور البالغ الأهمية بالنسبة إلى فيبر وصولاً إلى بناء منظومة مغلقة، وفي النهاية في تكوين تاريخ الموسيقى لبلاد الغرب الأوروبية وصولاً إلى تطور متواصل فريد في نتائجه. هنا مثلما هو الحال في القطعة الأقدم المقابلة لعمل ريمان، بخصوص تاريخ الموسيقى المحاجج بصورة

---

(66) انظر في فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر واقتبس منها: (Hornbostel, Naturvölker und Riemann, Artikel).

منطقية في تاريخ الثقافة لأوغست فيلهلم أمبرو[67] (August Wilhelm Ambros)، لم يكن فيبر مهتماً بالتقارب المنهجي - هنا هو يشق طريقه الخاصة[68] - وإنما كان غنياً بالحقائق المستخرجة من مقلع التفاصيل التي تتحدث عن تاريخ الموسيقى، وهي التفاصيل التي تستطيع أن تدعم مخططه. وهكذا يعود فيبر من جديد إلى ريمان في تحليله "لنظرية السلالم الموسيقية الهللينية المعقدة المعروفة" لدى الاختلاف المفهومي بين "الكروماتيك" و"الإنهارمونيك" كل واحد منهما في السياق القديم والحديث مع تشابه المقامات (أنغام الكنائس) ذات الاسم الواحد، لكن مكونة بشكل مختلف لدى الهللينيين وفي العصر الوسيط أكثر من ذلك لدى الحديث حول تعددية أصوات (كمية) (Kpovoic) هللينية، لدى عرض مخطط الهكساكورد[*] العائد إلى العصر الوسيط لكتابة النوطة البيزنطية الوسيطية والهللينية وليس أخيراً لدى "منطق علاقات الصوت" النسقية في الهارمونية الوظيفية للمقامية ماجور مينور الحديثة.

ليس من الضروري إبان كل اقتراب من موضوع كتابة تاريخ الموسيقى أن يشعر فيبر بالقلق، لأن ريمان كان يحتقر العلم المنتشر حديثاً والذي هو إثنولوجيا الموسيقى. وليس أدل على ذلك من أن ريمان يحذر زميله في عام 1904 وهو مفعم بسعادة الازدراء الدوغمائية المبالغ فيها، بألا يسمح لنفسه أن تخدع بهذا "الفرع الأحدث من علم الموسيقى، أي الإثنولوجيا الموسيقية" : وهو يكتب في مقدمته عن "**تاريخ الموسيقى**" عندما يصل هذا الاختصاص "نتيجة للاستفادة من كل إنجازات تقنية البحوث الحديثة

---

(67) Ambros, *Geschichte* 1, 2, 4.

(68) انظر لذلك مباشرة.

(*) سلّم موسيقي مؤلف من ستة أصوات على السلم الديونوني (المترجم).

وانطلاقاً من تسجيلات فونوغرافية لأغان تعود إلى شعوب الطبيعة وبنتيجة الاستقصاء التام لتكوين الآلات الموسيقية إلى نتائج من شأنها أن ترمي في الوجه التقاليد الموغلة في القدم لنظرية علاقات الصوت من أمثال (أبعاد من 3/4 الصوت الكامل، ثلاثي حيادي وما أشبه ذلك)، عند ذلك لن تكون المسألة قضية البحث التاريخي، لكي نسمح لمثل هذه الملاحظات عن الحاضر أن تفرض نفوذها على تمثيل علاقات الماضي، هنا تطلق صرخة تحذير جدية تخص مؤرخي الموسيقى بألا يسمحوا بتعكير صفاء رؤيتهم من خلال البحاثة المدققين الذين يتبعون منهج العلوم الطبيعية. إن التوافق المذهل للتقسيم المكتشف للأوكتاف في اثني عشر نصف صوت في مسافات زمنية بشكل واحد من الصينيين، والإغريق وشعوب الغرب الأوروبية بوصفه الاكتمال الأخير[...] للسلم ذي السبع درجات، إنما هو حقيقة تاريخية لا يحق للمرء أن يلغيها نتيجة الاكتشاف غير الكامل لبضعة غلابين محفورة في بولينيزيا أو بسبب بعض الإنجازات الغنائية الخاضعة للمساءلة والتي تطلقها بعض النسوة من الملونين"[69].

لا يريد ريمان فقط أن يضع الأساس الذي تقوم عليه نسقية الصوت للأوكتاف الاثني عشري فوق المساءلة، أكثر من ذلك هو

(69) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, *Vorwort*, S. VI,

ما يشبه ذلك في الملاحظة Exotische Musik في:

Max Hesse's Deutscher Musik-Kalender 21, 1906, S. 135f.,

التي يعالج فيها ريمان وجود ما يسمى النغم الثالث الطبيعي "الأفضل إرجاعه إلى عدم مهارة صانعي الآلات الموسيقية، أو إلى الموهبة الموسيقية الضعيفة وإلى نقص تقنية الغناء لدى الأميركيين والأفريقيين والآسيويين وهم يقومون بتجارب ومحاولات" "كما لو أننا نسمح لأنفسنا من خلال هؤلاء المبتدئين أن نزعزع الأسس الطبيعية لسماعنا الموسيقي ولإحساسنا بالموسيقى".

يرى أن كامل النسق هذا للأكوردهارمونيك لمقامي ماجور ومينور غير قابلة للمس. في نظرية جان - فيليب رامو (Jean-Philipp Rameau) عن الأهمية المتراتبة للهارمونيات (الرئيسة منها والثانوية)، وعن مبدأ بناء النغم الثالث للأكوردات[70]، وكذلك - يتابع رامو - في "النظرية الخاصة بتمثيل النغم، وفي أهمية الهارموني لكل صوت مفرد"، هكذا يريد ريمان أن يلتزم هذه المهمة البرنامجية التي يعالجها في الفصل الأخير من (المنطق الموسيقي) لعملية **"تاريخ نظرية الموسيقى"**[71]: "إذا سأل الإنسان نفسه، من أي شيء تتألف في الحقيقة مهمّة نظرية الفن، عند ذلك من الضروري أن يكون الجواب، بأنه ينبغي على هذه النظرية أن تؤسس القانونية الطبيعية، التي تنظم بصورة واعية أو غير واعية الإبداع الفني وأن تعرضه منطقياً في منظومة جمل تعليمية مترابطة"[72]. وهذا يعني بالنسبة إلى المنظومة الهارمونية الأكوردية إقامة "نظرية عن المنطق المحايث للتتابعات الهارمونية، أي نظرية عن القانونية الطبيعية للحركة الهارمونية"، "غير قابلة للزعزعة"، أو بوصفها نقطة النهاية "القائمة على أساس صخري متين" "للمعرفة الكامنة منذ العصر الكلاسيكي للطبيعة الهارمونية لكل جوهر الأشكال الموسيقية"[73].

لقد واجه فيبر منذ البداية "تناقضات" و"لا عقلانيات" هذا "المنطق": وقد بدا له النسق الهارموني الأكوردي "من اللحظة

---

(70) إن بناء النغم الثالث للأكوردات يشكل شرطاً بالنسبة إلى تمييز رامو بين أكوردات الأصل، والأكوردات الثانوية، التعاكسات، أكوردات الاعتراض... إلخ، وحول رامو الذي هو الجد الروحي لريمان يمكن العودة إلى: (Riemann, *Musiktheorie*, S. 454f.) وكذلك **فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر واقتبس منها.**

(71) Riemann, *Musiktheorie*, S. 485, ders., *Tonvorstellungen.*

(72) Riemann, *Musiktheorie*, S. 450.

(73) ebd., S. 452f. und 463.

الأولى وحدة مغلقة عقلانياً. [...] ومن المعروف أنه كانت له وحدة غير ذلك"[74]. في مقابل المطلب الموجود في نظرية الموسيقى منذ رامو، الذي يقول بشرعنة الهارمونية الأكوردية بمساعدة سلسلة من الأصوات العليا بوصفها "معطاة من الطبيعة" يعبر فيبر عن "القلق العام" محاججاً "بأن سلم الصوت العالي ليس كاملاً، بل إنه ضمن تجاوز درجات معينة في لا اكتمال مؤكد يشكل أساس الهارمونية"[75]. وهكذا يضع فيبر نصب عينيه ما قال به ريمان عن إمكانية التغير التاريخية الجمالية لمنظومات الصوت ولهارمونيك الأكورد، إضافة إلى تلك الأطروحة التي هي بديهية لدى هلمهولتس كما أكدها إثنولوجياً مراراً كل من شتومبف وهورنبوستل، والتي تظهر الموسيقى الأوروبية في ضوئها "على أنها نتاج منطقي لمبادئ جمالية خضعت في الماضي وستخضع في المستقبل مع التطور المتواصل للإنسانية إلى تبدل كبير"[76]. هنا يصح ما قال به هلمهولتس[77] وكذلك ريمان بأن المنظومة الحديثة للصوت "هي الأفضل جمالياً من كل المنظومات الأخرى"، على أن هذه المنظومة "لم تتطور انطلاقاً من الضرورة الطبيعية، وإنما انطلاقاً من مبدأ في الأسلوب مختار بعناية فائقة"، من "قرابة" "الكتلة الكاملة للأصوات

---

(74) لمزيد من التفصيلات انظر **حول سوسيولوجيا الموسيقى**.

(75) التصور بأن هارمونية الأكورد إنما هي معطى من الطبيعة لأنها تقوم على ماجور/ مينور للنغمة الثلاثية بما في ذلك على سلسلة الصوت العالي المعطاة من الطبيعة، تتردد في أصواتها الجزئية الستة الأولى النغمة الثلاثية، هذا ما يمكن دحضه بسهولة مع اعتراض فيبر، ما يشبه ذلك يصبح بالنسبة إلى النغمة الثلاثية للمينور، التي لا يمكن استخراجها إلا مع "سلسلة من الأصوات المنخفضة"، الافتراضية، انظر لذلك (Riemann, *Musiktheorie*, S. 455f.)، كذلك يورد شوينبرغ الاعتراض ذاته ضدّ عرض الآلات الموسيقية، الهارمونية الأكوردية لسلسلة الأصوات العليا، (*Harmonielehre*, S. 348, 358f., vor).

(76) انظر أعلاه، ص 104 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(77) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 394f.

وللترابطات الهارمونية [....] وصولاً إلى أساس (Tonica) مختار بحرية" "إن مبدأ المقامية هذا إنما هو مبدأ جمالي وليس مبدأ طبيعياً" تبعاً للكلمات التي يعالج بها شتومبف التاريخ العالمي: "عندما يؤكد ريمان أنّ إدراكاً هارمونياً لعلاقات الصوت مطابقٌ لإدراكاتنا بوصفه محايثاً بصورة دائمة لكل سماع موسيقي، لم يعد من الممكن الآن أن نحافظ تماماً على هذا الحدس في مقابل الأبحاث الإثنوغرافية الموسيقية المؤسسة تماماً من خلال التسجيلات الفونوغرافية"[78]. (بسبب الحجج المضادة الملحة عدّل ريمان بدءاً من العام 1919 تصوره الدوغمائي واعترف بأن منظومات الصوت يمكن أن تكون نتيجة "لتكون اعتباطي ونتيجة توافق"[79]، ونحن لا نعلم تماماً إذا كان فيبر قد أخذ علماً بهذه الانعطافة التي أجراها ريمان على أفكاره)[80].

على الرغم من أو ربما بسبب مطلب ريمان الجديد بالمساءلة بضرورة البحث عن القانونية الطبيعية اللامتغيرة في نظرية الموسيقى، تظلّ "الأسس الطبيعية لكل سماع موسيقي ولكل إحساس موسيقي"

---

(78) Stumpf, *Konkordanz*, S. 349.

(79) Hugo Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien: Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange (Abhandlungen der Königlich-Sächsischen Forschungsinstitute zu Leipzig, Forschungsinstitute der Musikwissenschaft* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916), (Reihe A, Band 1).

(80) ظهور المشروع الكبير المناقض لما جاء في كتاب اليد لريمان، وقد أنجزه وأصدره غيدو آدلر، مع فصل حول الموسيقى الطبيعية والحضارات الشرقية (Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker),
Robert Lach, *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt a. M.: Fankfurter Verlagsanstalt, 1924),
على كل حال لم يعش فيبر حتى يرى ذلك.

موضوعاً مركزياً في دراسة فيبر الموسيقية، هذا ما يشهد عليه السؤال الذي يظل فيبر "معنياً به في النهاية كأكثر ما يكون الاهتمام" والذي يطرحه ولو بصورة مؤقتة عن ديناميك تطور "قرابة الصوت الطبيعية": فيبر طرح هذا السؤال وإن كان لا يريد أو ربما لا يستطيع ذاتياً الإجابة عنه ـ وهذا لا يقدر عليه حسب رأيه سوى "علماء اختصاصيين"، وحتى هؤلاء لا يستطيعون ذلك إلا مؤقتاً ومن أجل حالة مفردة[81] إثنوغرافية ـ مونوغرافية. لقد تجلت طبيعة الصوت لفيبر على أقل تقدير بالطريقة، التي عولجت فيها بصورة مفارقة من قبل هلمهولتس ونقيضه ريمان: الفيزيائي يضفي عليها النسبية تاريخياً، في حين يرفعها المؤرخ تقريباً إلى مستوى المطلق[82]، على أنها لا تستحوذ على القوة الكافية لتكوين نظرية صحيحة عن الموسيقى الأوروبية الحديثة، وكان أن طرح كبديل ذلك السؤال الذي يبحث عن شروط النشوء المرتبطة بالتاريخ العالمي: "لماذا تطورت في نقطة ما من الأرض، انطلاقاً من تعددية الأصوات

---

(81) انظر أدناه ص 324 من هذا الكتاب، أيضاً ومباشرة هلمهولتس، الذي هو مدين إليه بالوجهة التي اتخذها السؤال، يرى فيبر في مقطع **حول سوسيولوجيا الموسيقى** أنه فشل أمام هذه المشكلة مع أنه حقق نظرياً وبصورة رائعة مبدأ التقدم حسب المواقع وصولاً (بعد سلم الصوت العالي وسلم الصوت التركيبي)، إلى الأصوات المتقاربة تراتبياً بوصفها مبدأ اللحنية الصرفة الوحيدة الصوت، غير أنه وجب عليه أن يدخل جوار الصوت المرتفع بوصفه مبدأً أبعد حاول أن يدمجه من خلال قصر الأصوات القابلة للتفسير لحنياً على "مجرد وظيفة عابرة ضمن المنظومة الهارمونية الصارمة".

(82) لم يتبين ريمان تلك الرؤية التي تعود إلى هلمهولتس في التحول الجمالي التاريخي، الماضي كما القادم لمنظومة الصوت (الأوروبية)، المفهومة بوصفها تحذيراً "لمؤرخينا ولمنظرينا" (انظر أعلاه **ماكس فيبر وعلم الموسيقى**) وانظر كذلك: Carl Dahlhaus, *Musiktheorie im 18 und 19: Jahrhundert. Teil 1: Grundzüge einer Systematik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), Band 10: Geschichte der Musiktheorie, S. 59f.

المنتشرة على نطاق واسع في الموسيقى بنوعيها: البولويفونية أو الموحدة الصوت (Homophone) هارمونياً؟"[82a].

في العلاقة الوثيقة مع موضوع الطبيعة احتدم الصراع حول أولوية السيطرة لأي من اللحن أو الهارموني. ففي حين ينظر هلمهولتس في مقدمة عمله "الإحساسات بالصوت" إلى اللحن "كقاعدة جوهرية للموسيقى"، كما ينظر بالمقابل إلى هارمونية "الموسيقى في غرب أوروبا في القرون الثلاثة الأخيرة" "كوسيلة تقوية جوهرية للقرابات اللحنية لا يمكن لدى ثقتنا أن نستغني عنها"، ويؤكد "بأنه وجدت موسيقى متكونة بشكل مرهف لآلاف السنين دونما هارموني، كما يوجد منها الآن لدى الشعوب غير الأوروبية"[83]، يقلل ريمان من شأن مثل هذا اللحن ليجعله نتاجاً غير مستقل للهارموني: "كل صوت يجب أن يدرك متآلفاً، لذاته كصوت أساسي، كثلاثي، بدلاً من خماسي نظري حتى كخماسي تآلفٍ ما[84] Akkordes"، وهو يتحدث بصورة قاطعة عن "سخافة Nonsens" "لحن دونما علاقة مع الهارموني أو سخافة إيقاع بلا علاقة مع الوزن"[85]. أما فيبر فقد اتخذ

(82a) انظر أدناه ص 398 من هذا الكتاب.

(83) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. IX f.

(84) Riemann, *Logik*, S.

في البناء على (Hauptmann, *Natur*, S. 207f.)، والصفحة التي تأتي بعدها، ومفهوميته الهللينية تفسر (Riemann, *Logik*, S. 3) أصوات المحط الثلاثة أو الأكوردات ديالكتيكياً: "الصوت الأساسي هو القضية، الطباق هو المسيطر (الدرجة الخامسة من السلم الأدنى، أما التركيب فهو المسيطر الأعلى"، التركيب الذي يقود السيطرة يظهر قبل كل شيء في "التلحين" في صوت أساسي (Tonika) آخر، لاستيعاب المفاهيم انظر القاموس.

(85) Riemann, *Logik*, S. 17,

مشابه بصورة صارمة للموضوع ذاته، Riemann, *Ein Problem des harmonischen Dualismus: Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905), S. 18:

"الاستماع بمعنى ثلاثي النغمات إنما هو A و Ω كل موسيقى، السامع الآن يسمع =

موقف الوسط: فهو ينظر إلى "اللحن بصورة عامة" على أنه "مشروط هارمونياً ومتحد أيضاً في موسيقى التآلف، وليس قابلاً للاستقراء هارمونياً"، في النهاية يتوجه ضد ممثلي "الهارمونية الكلية" بالدرجة الأولى ضد رامو وريمان مؤيداً بذلك المبدأ اللحني، وليس فقط مثلما نتوقع، في سياق خارج أوروبي مبني لحنياً، وغريب عن التآلف، وإنما وبنوع من المفارقة في مجال التآلف الهارموني الحديث: وهو يبدو لفيبر غير قادر على الحياة بمعزل عن اللحن بمعزل عن "الانعكاس المحرّض لحنياً مقابل ما هو مطلوب تآلفياً"، علماً بأن هذا الانعكاس يتمظهر في النشازات أو في ما يسمى "بنوطات العبور"، و"الاعتراض"، و"التبدل" و"نوطات الزخرفة". هذه "التمردات" البعيدة عن التآلف النغمي (Akkord) والمعقلنة بصعوبة على مستوى النظرية، إضافة إلى المفاهيم "الثورية"، التي تقاسم فيبر تقديرها عالياً في عام 1911 مع شوينبرغ[86]. إنما تمثل "الوسائل الأكثر فاعلية في ديناميك التقدم من جهة، ومن جهة ثانية في ربط نتائج التآلف النغمي وتفاعلها في ما بينها. لا شك بأنه دونما هذه التوترات التي تحرضها لا عقلانية اللحنية لما وجدت موسيقى حديثة، ليس هذا

= بالتأكيد اللحن ذا الصوت الواحد بإطلاق وربما السامع في كل الأزمنة بمعنى الهارمونيات (مركبات الصوت)".

(86) شوينبرغ يوجه ملاحظاته الحادة في عمله Harmonielehre, S. 344f., 355 und 360:

ضد: Riemann, *Musikalische Logik*,

"إنه لشيء غريب، أنه لم يخطر في بال أحد: نظرية الهارموني، تعالج الأصوات البعيدة عن الهارمونية"، "الأصوات البعيدة عن الهارمونية إما أنها غير موجودة، أو أنها غير بعيدة عن الهارمونية"، لأنها "تكون بالتأكيد أنغاماً مجتمعة، فهي إذاً هارمونيات مثل كل ما يتردد في وقت واحد"؛ "الأصوات البعيدة عن الهارموني هي فقط تلك، التي لم يستطع المنظرون أن يدخلوها ضمن نسق هارمونيتهم"، فهي مباشرة من "تلك الأجزاء، التي لم يغطوها، حيث ينطلق التثوير".

فحسب، بل إن هذه التوترات تعد أكثر وسائل تعبيرها أهمية"[87].
بطبيعة الحال ومثلما يؤكد كل من فيبر، وشوينبرغ وشتومبف، فإن هذا لا يقلل من "سيطرة موسيقى التآلف الهارمونية"، التي يعيش في ظلها الأوروبي الحديث ويستمع إليها، والتي تتيح تفسيره "هارمونياً وبصورة غير اعتباطية لكل بُعد مولود من حاجة تعبير لحنية بقوة تربيته"؛ بالتأكيد لا يجوز "لطبيعة السماع الثانية" المكتسبة هذه أن تعيقه بالمطلق عن ألا يجد فقط ذائقة في "الأبعاد غير المنتظمة هارمونياً، بل أن يعودَّ نفسه إلى حد بعيد على الاستمتاع بها"[88].

في الوقت ذاته مع الإثنولوجيا الطامحة لضرورة تفرض ما يطلق عليها فيبر "أحدث التطورات في مجال الموسيقى، والتي تتحرك عملياً وبصورة متواصلة في اتجاه تدمير المقامية"، إن مرجعيته الأهم في اختصاص تاريخ الموسيقى ونظريتها في الموقف الدفاعي. هنا يتفق فيبر مع ريمان، حيث يتمسك الاثنان مبدئياً بصلاحية "عقل مقامي". إن تلك الظاهرات المدمرة للمقامية في زمنه، هكذا يؤكد فيبر في نهاية أبحاثه المرتبطة بنسقية الصوت "لا تستطيع على أقل تقدير أن تتفلت من العلاقات الأخيرة مع الأسس [المقامية]، حتى ولو كانت أسس الانعكاس"، ذلك لأن العقل المقامي يفعل فعله، "ما دام بإمكانه أن يلتقط الحركة الحية لوسائل التعبير الموسيقية، وهذا يعني في الحقيقة في كل مكان، سواء أكان ذلك بصورة غير مباشرة أو كان خلف الكواليس. كمبدأ مكوّن وقوي بصورة خاصة في موسيقى مثل موسيقانا، حيث صُنعت لتشكل أساساً مُوعَى

(87) انظر أدناه ص 287 وما يليها من هذا الكتاب.

(88) انظر كذلك (Stumpf, *Konkordanz*, S. 345)، حول شوينبرغ، انظر أعلاه ص 96 وص 116 من هذا الكتاب.

لمنظومة الصوت"[89]. هذه "التي في كل مكان" يؤكد عليها فيبر مبرهناً في تحليلاته للمقامية "اللحنية"، غير الأوروبية والإغريقية اللاتينية، التي تتجلى في الدوران حول الأصوات الرئيسية وحول أصوات تقع في مركز الثقل[90] (الميزة الهللينية). من جهة يعلن ريمان حصرياً بالنسبة إلى التطور الأوروبي: "بأن مبدأ المقامية، أي إرجاع أنغام لحن ما إلى صوت أساس، تتخذ حوله الأصوات الأخرى كلها معنى محدداً من خلال الموقع الذي تحتله، وهذا ما أُنجزَ في العصر الحديث، علماً بأن الشيء ذاته قادته إنجازات منظّري العصرين القديم والوسيط، وإن كان لم يجر الحديث عنه صراحة، وهذا لا يعني أنه لم يُفكر فيه، إلى أن وصل إلى الإطلالة على عتبة العصر الحديث في معرفة أهمية وحدة الأكورد المتناغمة بطريقة محايثة"[91].

فيبر يميز نفسه هنا، مع تأكيد الأساس "المُوعَى" للعقل المقامي، عن محاولة ريمان في أن ينظر إلى مقامية الماجور/ المينور الهارمونية التآلفية الحديثة بوصفها معطاة من الطبيعة، غير أن الصوت الخفيض المحافظ لا يمكن للمرء أن يتجاوز سماعه، طالما أنه يسمّي التآليف المدمرة للمقامية غير مجردة من حكم القيمة "على أقل تقدير هي جزئياً نتاجات الانعطافة المميزة، المعقلنة رومنطيقياً لمتعتنا بانفعال "المثير"[92]. ظاهرياً يبدو ريمان أكثر التزاماً

---

(89) انظر أدناه ص 424 وما يليها من هذا الكتاب.

(90) هكذا يسأل فيبر أدناه في **حول سوسيولوجيا الموسيقى** "ما هو إذاً بالدرجة الأولى لحني، هذا يعني منظومات صوتية مكونة، حسب المسافة تأتي في مكان "المقامية" الحديثة لكي تعطي بنيانها أسساً راسخة".

(91) Riemann, *Musiktheorie*, S. 451.

(92) انظر أدناه ص 424 من هذا الكتاب.

بالموضوع ويشرح بصورة أكثر صرامة عندما يريد "أن يضع أكثر فأكثر عقبة محددة تماماً أمام الحرية الصاعدة للهارمونية الحديثة لدينا، والتي لا يمكن أن نبحث عنها إلا في الأهمية المنطقية لدرجات الصوت المختلفة"[93]. **إذا لم تعد تتحقق هذه "الأهمية المنطقية"**، معنى ذلك أن ترتيباً متناسقاً من الأنغام والأكوردات في منظومة التفسير التراتبية الوظيفية لمقامية ماجور/ مينور لم يعد ممكناً، مثال على ذلك لدى "التنافرات التي تظهر حرة، سواء أكانت أكوردات سباعية أو اعتراضات مضاعفة مرتين أو ثلاثة" أو تجري تبدلات متكدسة من شأنها أن تلقي ستاراً على الصوت الأساس، هكذا يحتج ريمان قائلاً: "كل شيء له حدوده وحتى فاغنر ذاته كان مضطراً لأن يكوّن مقاطع ونقاطاً عقدية من أجل نسيج الصوت الحر، فإذا ضاع منّا الخيط في مكانٍ ما، عند ذلك يكون الحد المسموح به قد تم تجاوزه"[94].

لم يكن باستطاعة ريمان أن يفكر إبان كتابة هذه السطور في عام 1872 بالاتجاهات "الأكثر حداثة"، التي ذكرها فيبر في دراسته لعامي 1912 ـ 1913، والتي تحقق الميزة المركزية "للتنافر الظاهر حراً" في هيئة أكوردات مفرطة تساعية، رباعية وسداسية على قاعدة سلالم الصوت الكامل في مقياس راديكالي مثل "الانحرافات" الفاغنرية المتبدّلة ـ الإنهارمونية عن المعيار المقامي التي قررها ريمان. أما السؤال فيظل قائماً عمّا إذا كان لدى فيبر في أفق تجربته الشخصية "الأكثر حداثة" معرفة بصورة كل من ريتشارد شتراوس، وكونراد أنزورغه وباول فون كليناو، أو معرفة "بسلالم الدرجة

(93) Riemann, *Logik*, S. 2.

(94) المصدر نفسه، ص 21.

الكاملة"، و"السلالم المتغيرة المختلف عليها كثيراً"، وأيضاً معرفة بأعمال ما قبل الحرب المسماة "لامقامية" لشوينبرغ وتلامذته. حتى إذا لم تكن الإشارة إلى شوينبرغ بصورة مباشرة، فإن تلك الإضافة تشير على أقل تقدير إلى مفهوم "اللامقامية" أو "نقيض المقامية" ولو كانت "مثل علاقات التناقض مع [العقل المقامي]"[95]. وعن نقيض المقامية هذا تحدث غيدو آدلر في عام 1908 في دراسته عن التغاير الصوتي التي استقبلها فيبر: "في الإبداعات الفنية المفردة للعصر الحديث يتعالى صوتان أو حتى عدة أصوات في اتحاد متعدد الأصوات وصولاً إلى حالة من التفكك في الظهور وفي التقدم، كما لو أن هذه الأصوات غير معنية بعضها بالبعض الآخر، وهكذا تنشأ تناغمات تلتقي فيما بينها تبعاً لحاجة موسيقينا الكلاسيكية، وتبعاً للتناول الفني للممثلين الأساسيين للرومنطيقية بطريقة اعتباطية، وبالتالي تؤذي الأذن المتكونة، من حيث الإحساس تبعاً للكلاسيكيين. ذلك أنه يتحقق اتحادٌ وتُجمع مثل هذه الألحان كثيراً في تناسبات إيقاعية، أكثر ما يتحقق في تناسبات مقامية، وأحياناً تلتحم في ما بينها مباشرة سلاسل صوتية متعاكسة مقامياً، وهذا ما يطلق عليه تعبير "لامقامي"[96].

لقد أعلن شوينبرغ ذاته في عام 1921، عندما كان يعمل بالسلاسل الاثني عشرية[97]، أنه انطلاقاً من أسباب مفهومية لا يريد أن يعد من بين "اللامقاميين": "كل ما ينطلق من السلسلة الصوتية، سواء أكان اختصاره من خلال أداة العلاقة المباشرة مع

---

(95) بالنسبة إلى الاقتباسات انظر أدناه **حول سوسيولوجيا الموسيقى** أقوال المحررين.

(96) Adler, *Heterphonie*, S. 17.

(97) في الطبعة الثالثة لِـ: Schönberg, *Harmonielehre* (Wien: Universaledition, 1922), S. 486, Fußnote.

صوت أساسي وحيد أو من خلال ترابطات أكثر تعقيداً، يكوّن المقامية. يجب أن يكون مقنعاً أنه لا يمكن أن يتكون تناقض عقلاني من هذا التحديد الصحيح بمفرده، مطابق لكلمة اللامقامية. يشترط أن تكون قطعة موسيقية دائماً وبالحد الأدنى مقامية، عندما يجب أن تنشأ علاقة من نغمة إلى نغمة أخرى، إذا استطاعت مثل هذه الأنغام أن تنتج سلسلة قابلة للفهم كما هي، سواء أكانت الأصوات موضوعة إلى جانب بعضها البعض أو فوق بعضها البعض". هذا القول يقترب كثيراً من وجهة النظر الفيبرية التي ترى بأن أي موسيقى لا تستطيع أن تتملص من "مثل هذه العلاقات الأخيرة" لإقامة أسس "عقل مقامي" كما هو موصوف دائماً[98]. إذا كان على محافظية فيبر المقامية أن تضفي النسبية على الدراسة، فإن المرء يضع نصب عينيه التحزب المتحمس للعمل "العبقري" الاستفزازي الذي هو "سالومي" لشتراوس، وهنا يمكن القول بأنه ليس من الأكيد أن يكون "تدمير" المقامية ماجور/ مينور الموروثة والذي جاء به شوينبرغ ومعاصروه قد "جرحه بعمق" مثلما فعل بمحلل تعددية الأصوات الغاضب آدلر.

في التحليل المدروس جيداً لمسائل تحليل الربح والخسارة يتأمل فيبر أخيراً الخطوة "الأخيرة" تاريخياً لعقلنة أنساق الصوت،

---

(98) في المصدر السابق يتحدث شوينبرغ نقدياً ضد الاستخدام العادي لاستخدام المفهوم (كما هو الحال لدى الأصوات "الغريبة عن الهارموني" انظر أعلاه ص 141، الهامش رقم 86 من هذا الكتاب): "أنا موسيقي وليس لي أية علاقة باللامقامية، لا مقامي يعني فقط: شيئاً ما لا يتطابق إطلاقاً مع جوهر الصوت. إنه فعلاً التعبير: مقامياً مستخدماً بشكل غير صحيح، عندما قصد به المرء بمعنى استبعادي وليس بمعنى تضمني". في النهاية يفهم فيبر، حتى ولو أنه لم يكن قد اطلع على أعمال شوينبرغ اللامقامية أو المبنية على النظام الاثني عشري، مفهومه المعروف جيداً "للعقل المقامي"، الذي يتجاوز التنوعية (Variante) الأوروبية المقامية ماجور/ مينور.

التقسيم الاثني عشري المتساوي، الذي يصب في ذلك التقسيم للأوكتاف بدرجاته الاثنتي عشرة الذي يمجده ريمان في الشكل الدقيق رياضياً لاثني عشر نصف صوت كبيرة متساوية. من جهة يشدد فيبر (مع هلمهولتس) على أثمانها في مجال فيزيولوجيا السمع "المشوهة" وفي التربية الموسيقية، سواء أكان ذلك في تأهيل المغنين أم كان بالنسبة إلى الجمهور المتلقي[99]، من جهة ثانية يذكر - بالتوافق تماماً مع ريمان ومع "النظرية"[100] المسيطرة منافعها المبدئية، أنّ تواصل في التقسيم الاثني عشري يرى شرطاً لا بد منه

---

(99) انظر أدناه ص 461 وما يليها من هذا الكتاب، ذلك أن كل الأبعاد المدوزنة طبيعياً، "أو بصفاء" (باستثناء الأوكتاف) واختلافات الكوما (الفاصلة) الدقيقة والديزات تضيع لصالح وحدة قياس نصف الصوت المســـواة. هذا ما يؤكده بصورة مستمرة (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 510f.)، في المخطوط اليدوي عن هلمهولتس لفيبر (مكتبة الجامعة في هايدلبرغ) توجد تأكيدات في موقع مكتوب بخط اليد من قبل فيبر: "حتى القرن السابع كان المغنون يتدربون على الوتر الواحد، حيث أدخل (فعلاً) تسارلينو في منتصف القرن الثالث عشر الدوزان الطبيعي الصحيح. لقد حصل تمرين المغنين في ذلك الزمن بعناية ليس لدينا في الوقت الحاضر بطبيعة الحال فكرة عنها [....]"، المرجع المذكور، ص 324، "إنه بالنسبة إلى الوقع الجيد الكامل لمثل هذه الجمل المتعددة الأصوات يوجد مطلب غير متاح، ذلك أنه يتم الغناء حسب أبعاد موسيقية صادقة من النادر أن يتعلمها مغنونا الحاليون، إذ إنهم تعودوا منذ البداية على الغناء بمصاحبة آلات مدوزنة حسب التقسيم الاثني عشري أي في تناغمات غير تامة [....]". لقد أقام هلمهولتس تجارب مع مغنين تمت مصاحبتهم علـــــى البيانو وعلى الأورغن المقســـــم بشكل صافٍ. في الملحق رقم 18 وصف التجارب، (المرجع المذكور، ص511)، وكانت النتيجة التي استخلصها تقوم على ما يلي: "المغني الذي يتمرن على آلات معدلة لم يكن لديه مبدأ يستطيع أن يقيس به بشكل أكيد ودقيق ارتفاع صوته".

(100) للمقارنة انظر: Riemann: *Tonvorstellungen*, S. 18f.; *Musiktheorie*, S. 501f.; Carl Stecker, "Kritische Beiträge zu einigen Streitfragen der Musikwissenschaft," in: *Vierteljahresschr. für Musikwiss.*, Jg. 6 (1890), S. 457 und 463, und Shohé Tanaka, *Studien im Gebiet der reinen Stimmung*, ebd., S. 88f.

(من الآن وصاعداً Tanaka, *Stimmung*).

للانتقال الحرّ بين المقامات دونما حاجة إلى تعديل دوزان الآلات، كما هو شرط الحركة الحرة للأكوردات، وقبل كل شيء إمكانيات الانتقال الأكثر غنىً من خلال ما يسمى "التبدل الإنهارموني" مع حاملها الرئيسي أي الأكورد السباعي المخفض. فيبر يلخص: "إن الموسيقى الهارمونية الأكوردية بكاملها دونما هذا التقسيم وتبعاته لا يمكن أن تكون شيئاً يذكر، فقبل كل شيء جلب لها التقسيم الحرية الكاملة"[101]. وللاعتراف بهذا الأمر وجدت مجموعة من النقاد البارزين لهذه التسوية نفسها في مجال فيزياء الصوت مثل هلمهولتس مضطرة إلى ذلك[102].

يأتي تقييم فيبر في دراسته التقريبية عن الربح والخسارة مشابهاً جداً لتقييم شوينبرغ، الذي أطلق في عام 1911 على هذا النظام الاثني عشري تعبير "علاج مؤقت عبقري"[103]. وذلك يختلف كلياً عن "الروح الباحثة دونما توقف، للمؤلف الموسيقي، الذي لا يرى في هذا النظام الاثني عشري سوى لحظة"، "وقف إطلاق النار"، "فهو لا يجوز أن يدوم طويلاً، ما دام عدم اكتمال آلاتنا يجعله ضرورياً"[104] - حيث يؤكد محلل العقلانية الهادئة على "النصر النهائي" لنظام الدرجات الاثنتي عشرة المتماثلة - إنه نصر نظر إليه فيبر وكذلك ريمان على أساس قوانين السوق وحقائق الاقتصاد والتقنية على أنه غير قابل للنقض: "إن الفكرة التي تقول ببناء 24 مفتاحاً في الأوكتاف الواحد، مثلما اقترح على سبيل المثال

---

(101) كذلك يتحدث ريمان عن التعديل كضمان "للحرية الكاملة" لهارمونية الأكورد، (Riemann, *Musiktheorie*, S. 502).

(102) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 501.

(103) Schönberg, *Harmonielehre*, S. 20 und 350f.

(104) المصدر نفسه، ص 351.

هلمهولتس"، لكي نقبل على أقل تقدير أنصاف الأصوات المتطابقة إنهارمونياً (enharmonica) (أو المدونة حقاً، أي غير المتطابقة) مثل صول زائدة إلى جانب لا ناقصة أو مي ناقصة، إلى جانب ري زائدة "لا تبشر بالشيء الكثير بالدرجة الأولى لأسباب اقتصادية، وفي مقابل ملعب الأصابع المريح بمفاتيحه الاثني عشر لا يمكن أن يكون ثمة سوق لتلك الآلات المقترحة لدى الهواة وبالتالي ستبقى حكراً على العازفين المهرة فقط. معنى ذلك أن بناء آلة البيانو سيبقى مشروطاً بالقدرة الشرائية لدى العامة. وللحقيقة فإن البيانو طبقاً لطبيعته الموسيقية الكاملة يظل قطعة أثاث بورجوازية"[105]. في مقابل وجهة نظر تاناكا[106] يعتقد فيبر بأن تقدير آلات بيانو التجربة المثيرة للاهتمام "مع 30 إلى 50 مفتاحاً على الأوكتاف" التي تحقق فيه الرهافات الفواصلية (من الفاصلة) للدوزان الصافي قطعة جيدة، لم يعد من الممكن الاستفادة، في "توقيت البيانو" وتبقى بالتالي أدوات محضة للمنظرين.

---

(105) انظر ادناه ص 451 من هذا الكتاب، فيبر يلعب على: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 496, und dessen Beilage Nr. 17 (S. 628f. und 662f.), التي فيها أدير مشروع الآلة المدوزنة بصفاء.

(106) تاناكا هو تلميذ هلمهولتس ومدافع مثله عن الدوزان الصافي (Tanaka, *Studien*, S. 19f., 62-70)، عرض البيانو التجريبي المسمّى "إنهارمونيوم" الذي بناه بالتعاون مع مؤسسة فالكر وشركتها، حيث عزف عليه فون هانزفون بيلون أرباع الأصوات التي استطاع تقديمها. وقد اعتقد تاناكا "متأملاً من وجهة النظر العملية والتربوية"، المرجع المذكور، ص 20، 26، أن "إتقان العزف على جملة المفاتيح الجديدة مع انتقالات ميكانيكية بين المقامات لم يعد يحتاج إلى صعوبات كما هو الحال في طريقة العزف العادي على 12 مفتاحاً". في حياة فيبر بنى إلى جانب تاناكا روبرت هولفورد ماكدوال بوزنكي، وغوستاف إنغل. كارل آيتس (بالتعاون مع هلمهولتس)، م. إس ساكس، جنرال ب. تومسون، هـ. و. بوله آلات مدوزنة بصفاء.

5 ـ "ما هو منهجي" و"ما هو اجتماعي"

لا يتيح غنى الحقائق من جهة ولا الشكل المؤقت لدراسة فيبر حول الموسيقى من جهة ثانية إلا بصورة مشروطة بمعرفة التصوّرات المنهجية بالمعنى الدقيق. إن ما يجعل دراسته قابلة للمقارنة مع الأعمال الأساسية في تاريخ الموسيقى لكل من أمبروز وريمان يتصف بالدرجة الأولى بطبيعة "سلبية" : عندما يتحدث فيبر في مقالته المعنونة "حرية القيمة" عن دراسته بوصفها "تاريخ موسيقى تجريبي" ، عند ذلك تكون هذه الدراسة فكرياً بعيدة عن التأريخية التقليدية التي تتوجه جوهرياً تبعاً لأساليب وطنية، ولأساليب العصر وللمؤلفين الكبار بوصفهم ممثلين لهذه العصور (مع عودة إلزامية إلى "عبقريتها" ، المتميزة وإلى أعمالها الاستثنائية). إن تركيز فيبر على "وسائل التعبير" العقلانية التقنية للإرادة الفنية يوضح السبب في عدم ذكر أعمال مفردة أو أجناس فنية أو أمم[107] والدراسة، على الرغم من أنها ليست تاريخ بنية مغفل الاسم، تسمّي مؤلفين موسيقيين على الهامش بوصفهم مانحي كلمات مفتاحية لمجالات موضوعات ذات سيطرة.

وبدلاً من ذلك ينشئ فيبر تاريخاً عالمياً مقارناً منتشراً بصورة

---

(107) باستثناء مراجع الكمان والبيانو بصورة عامة ومجموعة الفوغن (Fugen) ومجموعة المقدمات الباخية (نسبة إلى باخ) الحاملة الأسماء ذاتها في سياق التقسيم المعدل، والشعوب الأوروبية بوصفها الحاملة المفترضة لتطورات تاريخ الموسيقى لا تلعب لدى فيبر إلا دوراً متخلفاً، هكذا يذكر فرانزوسن (Franzosen) إنغلندر (Engländer) في سياق ترسيمة الهكساكورد للعصر الوسيط كما في "الغناء السداسي والثلاثي المهم في تاريخ الموسيقى" (ترتيل كنائسي). "الموقع المقدر أكثر من اللازم للهولنديين" من قبل (Kiesewetter, *Niederländer*)، بالنسبة إلى فن تعددية الأصوات الفرنكو- فليميش. اقتباسات من مقالة حرية القيمة: Weber, *Wertfreiheit*, S. 69f.

فريدة من نوعها، بحيث تشكل موضوعه أنساق الصوت وسلالم مادة مجردة نظرياً وسلالم استخدام، مما يكون بنى الأساس المبدئية للنظرية الموسيقية والبراغماتية، على أن هدف معرفة هذا التاريخ تنطبق على شروط النشوء وشروط التطور النوعي للموسيقى الغربية. ولكي يدرس فيبر "الغربية نوعياً" عمل بترسيمتي محاججة ذواتي تميز خاص. يمكن لنا أن نحدد الترسيمة الأولى بوصفها نموذج "حقاً - لكن"، حيث تستخرج "حقاً" السياق العالمي أو السياق التاريخي العالمي، في حين تستخرج "لكن" ما هو غربي نوعياً، مثلما يقال كتلة الجزء "الكيفي" من السياق العام. مع ترسيمة المحاججة هذه، وهي تعود ثانية في "الملاحظة الأولية" في "المقالات المجموعة حول سوسيولوجيا الدين"، التي نسمّي ما هو غربي نوعياً بالنسبة إلى مجالات الثقافة الكبرى من علم، وفن، وعمارة، وسياسة، واقتصاد وأيضاً بالنسبة إلى الموسيقى، إلى الموقع الأساسي[108] يجمع فيبر ثلاثة مجالات موضوعات مركزية معاً. إنها بالدرجة الأولى تعددية الأصوات والماجور الثلاثي النغمة: "إن شعوب الشرق والشرق الأقصى تعرف حقاً تآلف أنغام عديدة. كما يبدو أنه يُعترف على أقل تقدير بالماجور الثلاثي النغمة وبجماله من قبل شعوب حرمت موسيقيها من أية مقامية مما نعرفه نحن، أو كما هو الحال لدى السياميين، حيث تقوم موسيقاهم على أسس مختلفة تماماً. وهم يفسّرون التآلف النغمي (Akkord) ليس فقط في لا معنى هارموني، بل هم يستمتعون بالتآلف لا على طريقتنا وإنما بوصفه تركيباً من الأبعاد التي يريدون أن يسمعوها منفصلة"[109]. هنا لا

---

(108) Weber, "*Vorbemerkung*," in: *GARS I*, S. 2 (MWG 1/ 18). Näheres unten, S 124f.

(109) انظر أدناه ص 374 من هذا الكتاب.

يمكن الحديث، كما هو الحال في الغرب عن تعدد أصوات قيّمة، يبحث بصورة واعية عن تناغمات بعينها، وإنما (فقط) عن "كثرة أنغام" (كمية). أما "لكن بالواقع" أن الثانية فتنطبق على المقامية: "إن الشعور بشيء ما من مقاماتنا متشابه من حيث المبدأ لكن ولا بأي شكل حديثاً من الناحية النوعية. وهذا الشعور يوجد في كثير من أشكال موسيقى الهنود الحمر كما في الموسيقى الشرقية وهو معروف في الموسيقى الهندية تحت كلمة خاصة هي (أنزا Ansa). غير أن معناه بالإضافة إلى طريقة تأثيره إنما هو مختلف بصورة جوهرية، كما أن مدى فاعليته محدود في أنواع الموسيقى، التي تقوم على بنية لحنية، مثلما هو ممكن الآن لدينا"[110]. وبصورة مشابهة يدور في النهاية فيبر حول الاستخدام الغربي والأوروبي الحديث نوعياً للتعديل للأوكتاف: "إن مبدأ التعديل يقع [حقاً] قريباً جداً من موسيقى متجهة طبقاً للمسافة لحنياً. لقد كان من المعروف أن هذا المبدأ لم يجد موقعه الأكثر أهمية في أرضية الموسيقى بأنواعها اللحنية ذات القرابة بالمعنى الحقيقي والأصيلة. [وإنما] كان التعديل بمثابة الكلمة النهائية لتطور موسيقانا الهارمونية الأكوردية. تتمثل خصوصية التعديل الحديث في: أن التنفيذ العملي لمبدأ المسافة على آلاتنا ذات المفاتيح يعامل ويفعل فقط بوصفه تعديل أنغام مكتسبة هارمونياً، ولا مثل ما يسمى تعديلات في أنساق الصوت عند السياميين والجاويين بوصفه خلقاً لمجرد سلم مسافة فعلي بدل الهارموني"[111].

ما هو مميز بالنسبة إلى طريقة فيبر في ممارسة التاريخية العالمية هو أنها لا تقارن فقط بين الثقافات الموسيقية ـ عالمياً، وإنما أيضاً

(110) انظر أدناه ص 324 وما يليها من هذا الكتاب.

(111) انظر أدناه ص 419 و423 وما يليها من هذا الكتاب.

بين المراحل الموسيقية الأوروبية عمودياً تاريخياً. في هذا المشهد التاريخي يحدد فيبر المشتركات البنيوية بين العصر الهلليني، والعصر الوسيط المتأخر (وعصر النهضة)، وبين حاضره (الرومنطيقي المتأخر). وهو يرى ما هو مترسخ في المراحل الثلاث من طموح متنام نحو التعبير، أي الحاجة "إلى عرض درامي للمشاعر الداخلية"، التي تقود في كل مرة إلى نظرية (إنهارمونية أو كروماتية) للدياتونيك "القاسي"، لمادة الصوت الموروثة للعصر التراجيدي، الإغريقي - اللاتيني، للأنغام الكنسية للعصر الوسيط المتأخر، للهارمونية الأكوردية المقامية ماجور/ مينور، للقرون بين السابع عشر والتاسع عشر (التي تجد قبل كل شيء في الباص العام ثم في جملة السوناتا تطبيقها الذي يحقق المعيار الكلاسيكي)[112]. وفي حين يؤكد فيبر انحلال المقامية بالنسبة إلى بلاد هيلاس والهللينية التي انتابها الضعف من "خلال ظاهرة مهشمة"[112a] للمقامية، وأيضاً بالنسبة العصر الحاضر، فإنّه يرى في العصر الوسيط المتأخر وفي عصر النهضة الطموح المتنامي نحو التعبير "ملحاً في الحال سالكاً مسار تكوين السلالم الحديثة"، كما يراه يصب في المقامية ماجور/ مينور الناشئة حديثاً. "إن المنطق الداخلي لعلاقات الصوت" في العصر الوسيط إنما هو مختلف عن ذلك الذي كان في هيلاس القديمة، "على الرغم من أن نشوء تغيرات الصوت الكروماتية واستقبالها والشرعنة الهارمونية في الغرب تعود تاريخياً إلى الحاجات المماثلة تماماً مثل بيكنا (Pykna) للهللينيين. إذا كانت حاجات التعبير المماثلة قد قادت هناك إلى تهديم المقامية، وقادت هنا إلى خلق المقامية

(112) فيبر كان واعياً للوضع المنحرف الممكن للمقارنة، عندما تنظر بعض المصادر الهللينية إلى السلم الدياتوني على أنه ليس السلم الموسيقي الأقدم وإنما الإنهارموني.

(112a) انظر أدناه ص 411 وما يليها من هذا الكتاب.

الحديثة، فإن الأمر يكمن في البنية المخالفة جداً لتلك الموسيقى، التي ترسخت فيها تكوينات الصوت تلك بشكل أو بآخر. لقد شكلت الأصوات المنقسمة الكروماتية الجديدة في عصر النهضة كأصوات مدوزنة خماسياً أو ثلاثياً هارمونياً. بالمقابل ليست الأصوات المنقسمة الهللينية سوى نتاجات تكون صوتي خالص تبعاً للمسافة"[113]. ولقد جلب هذا التكوين معه في هيلاس "تطوراً لحنياً متطرفاً ناسفاً إلى حدّ بعيد المكونات الهارمونية لنظام الموسيقى"، في حين "قاد في الغرب منذ نهاية العصر الوسيط تماماً الطموح المماثل إلى النتيجة المخالفة تماماً لتطور الهارمونية الأكوردية". فيبر ينسب ذلك "بالدرجة الأولى إلى الوضع الذي يرى فيه، بأن الغرب حتى الوقت الذي دخلت فيه حاجة التعبير المتصاعدة تلك، وجد نفسه على النقيض مع العصر الكلاسيكي مالكاً لموسيقى متعددة الأصوات انطلق في مساراتها تطور مادة الصوت الجديدة"[114].

يشكل "تاريخ الموسيقى" الذي يعتمد على مقارنة الإنجاز الأصيل لماكس فيبر. وهو إنجاز فريد من نوعه في مجال المعالجة العلمية للموسيقى في عصره، والتي في تعقيدها لم يصل أحد إلى

---

(113) انظر أدناه ص 313 من هذا الكتاب، فيبر يدلل على هذا. انظر أدناه ص 359 من هذا الكتاب، "في الطموح المهم في مجال تاريخ الموسيقى نحو إمكانية الانتقال من ألحان إلى مواقع صوتية أخرى".

(114) انظر أدناه ص 369 من هذا الكتاب بذلك سميت اثنتان مما سماها فيبر خصوصيات حاسمة لتطور الموسيقى الغربية، والتي قادت إلى تأسيس المقامية الحديثة: نموذج تعددية الأصوات غربي نوعياً (بوليفوني) وكروماتيك مفسر أو مكتسب هارمونياً بوصفهما نتاج طموح متنام نحو التعبير في عصر النهضة، إضافة إلى ذلك يأتي "اختراع الكتابة الحديثة للنوطة لدينا" إلى جانب "رفع سوية الموسيقى المتعددة الأصوات لتصبح فناً مكتوباً"، "من شأنه صُنع الفنان المتميز، وضمان الإبداعات البوليفونية للغرب على النقيض من بقية الشعوب كلها استمراريةً وتأثيراً فاعلاً وتطوراً مستمراً"، انظر أدناه ص 406 من هذا الكتاب.

مستواها حتى الآن. من جهة يقوم أساس هذه المعالجة على الاستقبال العريض محايثة لما وصلت إليه معارف عصره، ومن جهة ثانية على تركيزه المتواصل على النصوص المركزية مع الثقة الراسخة في مجال الحكم. إذا كان غير الخبير في مجال علم الموسيقى يمارس نقداً معمقاً للإصدارات الاختصاصية، فإن ذلك يكمل الصورة المدهشة[115]. سواء أتحدثنا بوضوح قليل أو كثير فإنه يعلن عن موقعه إزاء أسئلة بعينها في ما يخص البحث التاريخي لعصره، وحول سؤال وجود تعددية الأصوات الهللينية، حول أصل وبنية النظام الصوتي للغناء الغريغورياني، وحول أهمية هوكبالد (Hucbald) وبحث "كتاب تعليم الموسيقى" بالنسبة إلى تعددية الأصوات الأقدم

---

(115) قبل كل شـــيء هو يعارض، (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 178)

"لم تعد الاستخلاصات العقلانية في كتاب هلمهولتس الجميل تصمد أمام المستوى الحالي للمعرفة التجريبية، كذلك فإن شرط "الهارمونية الشاملة" التي تعني بأن كل لحن بدائي إنما ينبغي في النهاية أن يتألف من أكوردات مجزأة، لا يمكن أن تكون قابلة للتحقق على ضوء الحقائق دونما عقبات، لقد أصبح تماماً في موضع التساؤل الدور المعطل بطريقة عقلانية من قبل هلمهولتس للأصوات العالية بالنسبة إلى التطور التاريخي للموسيقى اللحنية القديمة"، إلى جانب هلمهولتس ينتقد فيبر، "بالاعتماد على التحليلات الحديثة لنظرية الموسيقى العربية من قبل كولا نغيت" الأعمال القديمة لفيلوتو وكينريفتر، التي قال عنها بأنها "مسؤولة بشكل كبير عن سوء الفهم"، حيث تلعب أثلاث الأصوات دوراً في نظرية الموسيقى العربية، من جهة ثانية هو يمتدح استخلاص ريمان لترسيمة الهلكساكورد في العصر الوسيط ويلتقي معه بحذر في تفسيره للمفهوم الهلليني للكروزيس (Krusis)، وهو يعلق مشفقاً، محاولات غيفرت غير المتوقفة ومن حيث المبدأ مرفوضة، أن تكون أغاني الكورس الهللينية مترافقة مع الهارمونية الأكوردية الحديثة، وهو يتهم فستفال من جديد، بالتفسير الخاطئ للمصادر، للمفهوم "السمفوني" الهلليني، أي مستوى اختصاصي وصل إليه فيبر، مقروناً مع شرح نموذجي، ملاحظته حول شرح سترانغويز عن الموقع الأساسي للرباعي (Cuart) في السياق الهندي: "يبدو الشرح الذي هو من حق المختصين لإصدار حكم صحيح - إذا تأملناه تاريخياً إشكالياً إلى حد كبير"، وكذلك يظهر فيبر في تواضعه تاركاً الحقل لرجال الاختصاص، لدى ذلك السؤال "الذي يثير اهتمامنا في النهاية أكثر من أي شيء" نحو الفاعلية المرتبطة بديناميكية التطور لقرابة الصوت "الطبيعية" (انظر أعلاه ص 138 وما يليها من هذا الكتاب).

في العصر الوسيط في هيئة الأورغانوم ـ الرباعي ـ الخماسي، ومن ثم حول "التطور الشمالي للثلاثي" بوصفه قمة منطلق النوعي للشعور الهارموني الغربي[116]. إذا كانت كثير من تحليلات ومعلومات مرجعيات فيبر قد تجاوزها الزمن، فإن ذلك يمثل جزءاً من طبيعة البحث التاريخي ولا يقلل إطلاقاً من أهمية إنجازه. إنه لأمر ثانوي، أن نقرر بخصوص الحالة المفردة، في ما إذا كان فيبر قد قرأ مصادره في لغتها الأصلية أو في المجموعات التي أنجزها كل من يان، وفستفال، وغربرت وكوسيماكر أم اكتفى بدراسة ترجمات وشرح مرجعياته. الحقيقة التي تقول بأنه جند بعض المصادر المتنحية مثل "بحث الأورغانو الكولوني" وهذا مع غيره بقي في علاقة هامشية[117]، أو أنه ذكر فقط لدى نقد الموسيقى (Critiea musica) لعام 1722 لماتسون وجود سيدة عازفة على البيانو[118]، كل ذلك يشير إلى الدقة، التي يتصدى بها فيبر لمهماته[119]. لا شك أنه بالنسبة إلى مجالات موضوعات محددة عليه أن يفضل العمل بمراجع ذات تطلب ضئيل، ببساطة لأنه لا يوجد ما هو أفضل، مثل مؤلف أوسكاربي "البيانو وأساتذته". هذا الإنجاز الشعبي إنما هو أقل من

---

(116) انظر أدناه ص 374، والصفحة التالية، وص 393 والصفحة التالية من هذا الكتاب حول التفاصيل انظر: Braun, *Musiksoziologie*, S. 297-340.

(117) انظر أدناه ص 442 من هذا الكتاب، في سياق البحث حصلت في المصدر ذاته في الغالب غلطة قراءة لمن قام بالإصدار الأول، للاسم الذي لم يعد من الممكن تصحيحه، وهو الاسم الموضوع من قبل فيبر على أنه بيهر (Behr)، وفي هذا الموقع يفترض أن يوضع تأكيداً هوبرت فرايبر، وهانوفر، المشكور بسبب عونه الأكيد.

(118) انظر أدناه ص 442 من هذا الكتاب.

(119) هذه الدقة ذاتها تظهر حقاً في تحليلاته المتوقع أنها مستوحاة من Collangettes, *Musique arabe* تحت عنوان اتحادات الأصوات العربية، انظر أدناه ص 316 وما يليها وص 414 وما يليها من هذا الكتاب.

بحث علمي، ذلك لأنه بوصفه كتاباً تعليمياً قد تمّ تصحيحه من أجل البورجوازية المهتمة بالموسيقى، ومع ذلك فهو غني بالحقائق التاريخية والمعاصرة، التي كان بإمكان فيبر أن يحتاجها، علماً بأنه أخذ من بي Bie التوصيف الدقيق للبيانو بوصفه "قطعة أثاث بورجوازية"[120]، الذي صنع بصورة مثيرة للاستغراب نجاحاً بوصفه شعاراً ليس من خلال بي وإنما من خلال ماكس فيبر[121].

مع عودة البيانو "البورجوازية" الأصلية يكون قد جرى الحديث عن التوصيف الأخير لدراسة فيبر بوصفها "تاريخ الموسيقى": حصريتها السوسيولوجية البعيدة المدى. إذا صرف المرء النظر عن الذكر المؤقت للطبقات الحاملة "لأخلاق" موسيقية محددة، أكثر من ذلك إذا صرف النظر عن التسمية المتعلقة أصلاً بالنظرية العقلانية للرهبنة الغربية كركيزة لنظرية الموسيقى في العصر الوسيط وتطور التنويط الموسيقي، وأخيراً عن ملاحظات صغيرة حول الموقع الاجتماعي والاقتصادي للفنانين المتميزين أو مجموعات المهن في

---

(120) انظر أدناه ص 463 من هذا الكتاب (Bie, *Klavier*, S. 292f.)، يسمي البيانو بصورة عامة "وسيلة تسلية اجتماعية" إن البيانو الصغير (Pianino) القائم المتعارف عليه مع الاختلاف مع البيانو الكبير (Flügel)، والذي هو "قطعة أثاث وحيدة صلبة ومطواعة ومشغولة بعناية فائقة"، إنما هو آلة ينبغي أن تكون مع الأسف ليست شيئاً سوى قطعة موبيليا وتقدم مع الجدران الخشبية الملبسة لذوق الموضة مكاناً كبيراً [. . . .] أحياناً يعامل على أنه بوفيه وأحياناً كهرم مصري وأحياناً أخرى كمذبح كنيسة مع رسومات تجسيدية، وأحياناً كموقع تجارب لتطعيمات غريبة بالأزاهير.

(121) انظر لذلك Dieter Hildebrandt, *Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert* (Wien, München: Hanser, 1985), Vorspiel.

هنا كما في التعليقات السوسيولوجية والعلمية الموسيقية لدراسة الموسيقى لفيبر، التي تنظر بوضوح إلى البيانو على أنه آلة منزل بورجوازية بطبيعتها لا يظهر اسم بي، أكثر تفصيلاً نجده لدى:

Braun, *Musiksoziologie*, S. 11f., 18f. und 196f.

(انظر أدناه ص 66، الهامش رقم 53 من هذا الكتاب).

القسم المتعلق بالآلات من الدراسة[122]، هكذا إذاً تبقى "قطعة الأثاث" تلك مفهومة بوصفها علامة موسيقية لمرحلة الحاضر لدى البورجوازية المتأخرة: إن ذلك تقريباً هو الاكتشاف السوسيولوجي لفيبر بالمعنى الدقيق، مع "استثناء واحد". هذه الدراسة يصل مداها حتى الزمن القديم من زاوية التاريخ الحضاري وتصلح لفهم خطوات التطور "الدائمة" المؤسسة الأولى للعقل الموسيقي: "مع تطور الموسيقى وصولاً إلى فن" دائم، سواء أكان ذلك كنسياً أم مرتبطاً بالغناء الدنيوي، ومع التمدد فوق الاستخدام القصدي العملي المحض لمعادلات الصوت التقليدية، أي مع يقظة الحاجات الجمالية المحضة، تبدأ بشكل نظامي عقلنتها الخاصة بها"[123].

إن السياق المعبر عن سوسيولوجيا الدين لهذه العقلنة المبكرة ومعه التصور الموازي لدراسة الموسيقى وسوسيولوجيا السيطرة لا تخفى على أحد، من دون أن ننسى السياق الاجتماعي بوضوحه التام: "علينا هنا أن نتذكر الحقائق الاجتماعية، بأن الموسيقى البدائية في مرحلة مبكرة جداً وفي قسم كبير منها قد ابتعدت عن الاستمتاع الجمالي المحض ووضعت نفسها في خدمة أهداف عملية. في البداية وقبل كل شيء أهداف سحرية، وبصورة خاصة حركية (تعبّدية) وطقسية (طبية)"[124]. في وسط الثقافة البراغماتية تواجداً ـ هكذا يمكن تلخيص الشروح المتناثرة لفيبر حول مولد "الفن" المؤسس جمالياً ـ نظرياً انطلاقاً من الممارسة التعبدية

---

(122) انظر أدناه ص 297، 403، 428 وما يليها، وص 432، 438، 454 من هذا الكتاب.

(123) انظر أدناه ص 337 من هذا الكتاب.

(124) المصدر نفسه، يمكن العودة من أجل معرفة المزيد عن المشاريع "السوسيولوجية" المتابعة لفيبر إلى أدناه ص 213 وص 239 وما يليها من هذا الكتاب.

القديمة: "معادلات صوتية" يرفعها المغني أو الكاهن "للتأثير في الآلهة أو الشياطين"[125]، إنها منمطة بشكل قوي، مثلما يشرح فيبر[126] التقاءً مع تحليلات كريساندر لموسيقى التضحية في الهند القديمة، لأن "تأثيرها التام" إنما هو بالنسبة إلى المشارك "بالمعنى الخاص سؤال الحياة، إذ إن الغناء الخاطئ لا يمكن غفرانه بوصفه جريمة إلا بالقتل الفوري للمذنب"، إن الممارسات الموحدة في التعبد ما بين الآلات والغناء، والراقصة، والإيمائية، والإنشائية والعازفة تختلف "من سوية تطور معينة" إلى أجواء مستقلة أكثر فأكثر. على أن ذلك يتجلى في المجال الموسيقي في نشوء ما يسمى "المقامات"، من ترسيمة سلسلة الأبعاد، التي تتجرد من معادلات الصوت التعبدية، ثم توحّد معيارياً وتزوّد بنظام أخلاقي واضح. في البداية تجد هذه المعادلات الصوتية استخداماً لها "في خدمة آلهة معينة أو ضد شياطين معينة أو لمناسبات احتفالية معينة"[126a]. وهكذا تكوّن معادلات الصوت لعبادة ديونيزوس والتي تحمل مسؤوليتها آلة الأولوس في آسيا الصغرى وفريجيا، والتي ناقشها فيبر في السياق الذي تحدث عن سوسيولوجيا الدين في "الاقتصاد

---

(125) انظر أدناه ص 336 من هذا الكتاب، إلى جانب "ما هو مخدر، وكل ما يعمل في الأصل من أجل أهداف العربدة"، إنما هو، كما يرى فيبر لدى (Religiöse Gemeinschaften, MWG 1/ 22-2, S. 124)، "قبل كل شيء الموسيقى". "كيفما يستخدمها المرء، تكون إلى جانب التأثير العقلاني للأرواح لصالح الاقتصاد، الموضوع الثاني المهم، لكن الثانوي من جانب تاريخ التطور لفن السحر المتحول طبقاً لقانون الطبيعة تقريباً في كل مكان إلى مقولة سرية".

(126) انظر أدناه ص 336 وما يليها من هذا الكتاب، مع مرجعية كريساندر (Chrysander) في الهامش رقم 23.

(126a) انظر أدناه ص 336 وما يليها من هذا الكتاب.

والمجتمع"[127]، المادة الأولى لما يسمى "الهارمونية الفريجية" في نظرية الموسيقى الهللينية المنتشرة لنوع الأوكتاف الدياتوني، (d* - d)، الذي تنسب إليه "أخلاق" عاصفة النشوة أو بكلمة أخرى الكاتارسيس[128] المطهر. يقود التطور اللاحق في النهاية إلى استخدام جمالي محض، مقطوع الصلة مع أي هدف ديني تعبدي "للمقامية" بوصفها وسيلة تعبير لتصورات فنية، بطريقة مشابهة لذلك يلحظه فيبر[129] لدى العبادات الثلاث المختلفة إقليمياً للهللينيين الأوائل وهي الأيولية، والليدية والدورية، لدى المعادلات الصوتية لكل منها "والمقامات" المعبّر عنها والمتنامية منها "نوعياً"، والمفهومة "أخلاقياً" (أجناس الأوكتاف)، زيادةً على ذلك عند الحضارات العليا خارج أوروبا وفي مقدمتها الحضارة الهندية[130].

في هذه الفرضيات حول التاريخ القديم للعقل الموسيقي (مع الأسف غير موثوقة) وكي تدعم[131] بمعادلات صوتية موروثة ومستمرة في وجودها (وتعالج فضلاً عن ذلك بوصفها "فناً سرياً")، يتأمل فيبر بصورة مشروطة فقط السعي الإثنولوجي المنمط زمنياً نحو "البدايات" المادية أو "جذور الموسيقى" بشكل ما من التحدث أو

---

(127) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 181, 185, 251 und 336.

(128) للمقارنة، المصدر نفسه، ص 317، حول دور رقصات الساتير الموجودة في عبادة ديونيزوس وقرون الماعز وأهميتها بالنسبة إلى نشوء التراجيديا الإغريقية يعبّر فيبر في رسالة إلى كارل بوشر في 4 شباط/ فبراير 1909. (MWG 11/ 6, S. 47f.) انظر أيضاً أعلاه ص 131، الهامش رقم 63 من هذا الكتاب.

(129) انظر أدناه ص 339 من هذا الكتاب.

(130) انظر أدناه ص 308 وما يليها وص 319، 351 وما يليها من هذا الكتاب.

(131) للمقارنة انظر أدناه ص 336 من هذا الكتاب.

من غناء الطيور(132): زيادة على ذلك من المهم بالنسبة إليه أن يعالج الموسيقى بوصفها مجال تعبير فني في ذلك المعنى، الذي يشرحه(133) من ثم في "التأمل المرحلي" للأخلاق الاقتصادية لديانات العالم"، وصولاً إلى "محتوى ثقافي" مستقل، وفي النهاية إلى "مجال حياة" بقوانينه الخاصة (إلى جانب مجالات أخرى"). لقد استطاع فيبر أن يجد أفكاراً "سوسيولوجية تقترب من أطروحاته في تاريخ الموسيقى(134) المتجه نحو معالجة التاريخ الثقافي لدى لامبروز كما في "الدراسات البسيكولوجية والإثنولوجية المبكرة حول الموسيقى"(135) لجورج زيمل، بين عامي 1880/ 1882، إلا أن واقع

---

(132) انظر لذلك Anfänge Stumpf, ders., England; Hornbostel. Vogelgesang; ferner Simmel, *Studien und Wallaschek*, Tonkunst

(انظر أعلاه ص 116، الهامش رقم 32 من هذا الكتاب)، كذلك السؤال المطروح من قبل فيبر في مكان آخر (انظر أعلاه ص 337 من هذا الكتاب)، عن دور الإيقاع بالنسبة إلى نشوء الموسيقى، الذي يعالجه زميله عالم الاقتصاد السياسي: Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus* (Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1909), 4., neubearbeitete Aufl.

ويلقي هورنبوستل الضوء نقدياً على مؤلف بوشر. فيبر يناقش في رسالة إلى بوشر في 4 شباط/ فبراير 1909 (انظر أعلاه ص 131، الهامش رقم 63 من هذا الكتاب) بالدرجة الأولى مادحاً في رسالته ويتحدث عن سلوكيات ممارسة التعبد المؤسسة على معادلات الصوت والمذكورة في سياق سوسيولوجيا الدين وفي دراسة الموسيقى، انظر أدناه ص 187 من هذا الكتاب (MWG 11/ 6, S. 47).

(133) Weber, *Zwischenbetrachtung*, MWG 1/ 19, S. 499-502.

(134) Ambros, *Geschichte* 1, S. 218f.

يؤكد الموقع الفريد للموسيقى لدى الإغريق، الذين "يفهمون الموسيقى قبل كل شيء بوصفها فناً، كأخت تقف على قدم المساواة مع بقية الفنون، الموسيقى تصبح لدى الإغريق للمرة الأولى هدفاً بذاتها [. . .]. ولقد دخل فن الموسيقى في جميع دوائر الحياة عند الإغريق، ولم يكن للموسيقى لدى الإغريق كما لدى بقية الشعوب مجرد أهمية متصلة بتاريخ الثقافة، وإنما عاشت في ذاتها تطوراً في مجال تاريخ الفن، وهذا لن تجده في مجال الموسيقى لدى بقية الشعوب".

(135) كما فيبر يريد أيضاً (Simmel, *Studien*, S. 268 und 281)، ألا ينسى أن الموسيقى لم تكن فناً في هذا المستوى (التعبدي)، إلا إذا كان ملجأ الحيوان البري يحسب على =

المعرفة لدى فيبر مقارنة مع الشروحات التأملية للامبروز وزيمل إنما هي شيء آخر: أكثر تجريبية. لا يوجد شيء انطلاقاً من التسمية في دراسة الموسيقى لفيبر من التحليلات المتقنة لزيمل حتى دونما التحكم الفونوغرافي كما أيضاً من مسلماته المتعلقة بنظرية التطور البيولوجية حول "بدايات الموسيقى"[136] و"الدواعي المسببة لظهور الغناء". إذا كان هلمهولتس قد رفض "الدراسات" المقدمة له من قبل زيمل في عام 1880 [137] بوصفها بحثاً، لأسباب متعددة منها نقص الأدلة والبراهين، وإذا كان فيبر بعد ثلاثين سنة قد نظر إلى الاستنتاجات الفنية فكرياً في كتاب هلمهولتس الجميل "الإحساسات بالصوت" على أنها قد تجاوزها الزمن تجريبياً، فإنه يصف مؤكداً التقدمَ المعرفي وعلى المسافة المنهجية، التي تفصل المعالجة الموسيقية لكل من السوسيولوجيين بعضهما عن البعض. غير أن هذا لم يضعف العناصر المشتركة لاهتماماتهما المتقاربة بقوة من حيث الموضوع - تلك الاهتمامات التي تصلح للعقلانية الشكلية وللموازاة بين اقتصاد المال الحديث وبين الموسيقى الحديثة، بين المال وبين نصف الصوت في المعدل، بوصفه لكل مسمّى عام كمي[138]

= فن العمارة، "دائماً وبصورة متواصلة كلما تخلصت الموسيقى في مسار تطورها من خصائصها الطبيعية، كلما اقتربت من مثلها الأعلى بوصفها فناً".

(136) المصدر نفسه، ص 266.

(137) انظر ذلك: Michael Landmann und Kurt Gassen, Hg., *Buch des Dankes an Georg Simmel: Briefe, Erinnerungen Bibliographie: Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958* (Berlin: Duncker & Humblot, 1985), S. 16f.

(138) كم هي متقاربة هذه الاهتمامات لا تشير فقط التحليلات المتفقة حتى في اختيار الكلمات حول "الإعاقة" في الحضارة الحديثة، هكذا يصف:

Georg Simmel, “Die Groβstädte und das Geistesleben (1903),” in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein = Rammstedt (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), Band 7: Aufsätze und

للمجال الموسيقي الاجتماعي، إضافة إلى أن الصداقة لم تعانِ شيئاً بين الاثنين اللذين عشقا الموسيقى، وكثيراً ما حضرا معاً في برلين عدداً من الحفلات الموسيقية.

III سوسيولوجيا الموسيقى وسوسيولوجيا الثقافة لماكس فيبر: تاريخ المؤلَّف في سياقه

منذ عام 1903 أصبح الفن والموسيقى حاضرين في كتابات فيبر[1]، في البداية في هيئة دعائم محاججة تتعلق بعلم الطرائق وبعيدة عن الاختصاص (لدى تأكيد "الأهمية الثقافية" لريتشارد فاغنر

= Abhandlungen 1901-1908, Band 1, S. 121f.,

"الغرور يبقى دونما شك وقفاً على المدينة الكبيرة"، بوصفه "إعاقة ضد التمييز بين الأشياء بمعنى أن أهمية وقيمة الفروق بين الأشياء وبذلك الأشياء ذاتها يتم الإحساس بها على أنها لا شيء، هذا المزاج الروحي إنما هو الانعكاس الذاتي الأمين لاقتصاد المال المهيمن بصورة كلية، من حيث إن المال يوازن بطريقة متساوية وبذلك يمحو كل تنوعات الأشياء، ويعبر عن كل الفروقات الكيفية بينها من خلال فروق كم يساوي من حيث إن المال بانعدام لونه وانعدام التمييز لديه ينصب نفسه مسمياً عاماً لكل القيم، وبذلك يصبح المسوّي الأكثر رعباً إضافة إلى أنه يجوف بلا شفقة نواة الأشياء، كما يجوف طبيعتها وقيمتها النوعية ولا إمكانية المقارنة في ما بينها، إذا بدل الإنسان ما عرضه زيمل عن "المال" ووضع بدلاً منه "نصف الصوت في المعدل"، عند ذلك سيكون لديه المحاججة المركزية لنقّاد هذا التقسيم من هلمهولتس حتى فيبر: إن نصف الصوت إنما هو مسمي الأبعاد المقاسة كمياً للموسيقى الهارمونية الأكوردية الحديثة، الذي يلغي المقامية، التمايز التراتبي النوعي للأصوات والتآلفات (Akkorde) وكذلك الاختلافات المميزة للمقامات.

(1) تحتوي الكتابات المبكرة لفيبر عن تاريخ الاقتصاد، والقانون والزراعة على البحث: الأسباب الاجتماعية لأفول الحضارة الكلاسيكية، في: Die Wahrheit, Band 6, 1896, S. 57-77 (MWG 1/ 6),

ملاحظات حول الفن (Anmerkungen zur Kunst). فيبر يحدد هنا (المرجع المذكور، ص59 و76) الحضارة الكلاسيكية بوصفها جوهرياً "حضارة مدينية"، أما الحضارة الكارولنجية بالمقابل فهي "حضارة ريفية" إذ دمرت المنتجات الروحية للعصور القديمة كلياً، فقد اندثرت فخامة المرمر من المدن الإغريقية وكل ما كان قائماً فيها من التراث الروحي: الفن والأدب والعلم والأشكال المرهفة لحق التبادل الإغريقي، ولم يعد يتردد في بلاطات =

في التحديد ضد التأمل الفني لنواميس التطور التاريخي لدى كارل لامبرشت)[2]، أو كهوامش في برنامج العلوم الاجتماعية والاقتصاد السياسي، الذي يريد أن يعالج إلى جانب ظاهرات مهمة اقتصادياً

= الأمراء والسادة صدى الأغاني القديمة، إبان إقامة فيبر للنقاهة في روما في ربيع 1902 قرأ، كما تخبر ماريان في (Lebensbild, S. 267)، "الأعمال الكاملة" لهيبولت تين، وبذلك تعرّف للمرة الأولى على المؤلف السوسيولوجي والذي يناقش الفن علمياً وهو *Philosophie de l'art* وقد قدّر عالياً تين على الرغم من المفهوم "المرعب" عن "الوسط" (Milieu)، انظر لذلك رسائل فيبر إلى كارل فوسلر في 5 أيار/ مايو 1908 (MWG 11/ 5, S. 559f.) وفي 11، 14 كانون الأول/ ديسمبر 1910 (MWG 11/ 6, S. 730)، وانظر:

Weber, *Roscher und Knies III*, S. 112f., Fn.

تاينز (Taines) **فلسفة الفن** (*Philosophie de l'art*)، انطلقت من محاضرات في كلية الفنون الجملية في باريس بين 1865-1869 كما نشرت في مجلدات منفردة وظهرت ترجمتها إلى اللغة الألمانية من قبل إرنست هارت في عام 1901 لدى أويغن ديتريش في فيينا، وقد ظهرت طبعات لاحقة في عامي 1906، و1909.

(2) في: Weber, *Roscher und Knies I*, S. 7f., Fn.

قـــارن: Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte, Erster Ergänzungsband: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit, Erster Band: Tonkunst, Bildende Kunst, Dichtung, Weltanschauung* (Berlin: R. Gaertner, 1902),

(من الآن وصاعداً *Lamprecht, Tonkunst*)،

Ebd., S. 21, 30, 41 u.

يجسد لامبرشت (Lamprecht) سلسلة تطور تاريخي من "العصور الروحية" "بمعنى تقدم نظامي" للمجتمعات "محدد سلفاً من خلال جوهر النفس الإنسانية" من شأنه أن يفهم في الفنان والمؤلف الموسيقي كعلامات طريق للتقدم العاطفي "لتوسيع مدى ملكة الإحساس" الجمالي وصولاً إلى "العصر الروحي للذاتية" وإلى "الحياة الروحية للحاضر، لمرحلة الجاذبية"، في هذا الأفق "يصعد ويسقط"، هكذا، انظر: Weber, *Roscher und Knies I*, S. 8, Fn. [2],

عمل فاغنر "ليس مع ما هو مهم بالنسبة إلينا وإنما مع السؤال، في ما إذا كان يقع في خط تطور محدد ومطالب به نظرياً"، في خط يد فيبر عن عمل لامبرشت (Max Weber- Arbeitsstelle, BAdW München)، توجد ملاحظات عديدة معظمها ذات طبيعة سلبية من مثل **تاريخ رومنطيقي** (*romantische Geschichtsschreibung*) (ص 59) أو من مثل **غباء تبسيطي** (*Einfacher Blödsinn*) (ص 61).

"مضامين ثقافية" مشروطة اقتصادياً، مثال على ذلك "اتجاه الذائقة الفنية لزمن ما" أو "الإنجازات الفنية والأدبية الفردية"[3]. إلاّ أن فيبر كان مهتماً قبل كل شيء بمسائل التحديد المنهجي، وبصورة خاصة بمحاججة ضد مادية وضد استنتاجية على اختلافهما، ولم يكن معنياً بالتعليقات الفنية المضمونية: لم يكن "الرد بالنسبة إليه إلى أسباب اقتصادية بمفردها". "وليس إلى مجال الظاهرات الثقافية"، حتى ولا إلى مجال الفن "لم يكن كافياً في أي معنى من المعاني"، بصرف النظر عن الحقيقة، بأن "التأثير غير المباشر" الذي يقع تحت ضغط "المصالح" المادية للعلاقات الاجتماعية القائمة، والمؤسسات وتشكيلات البشر يمتدّ (في الغالب دونما وعي) في كل مجالات الثقافة دونما استثناء حتى الفروق الدقيقة للإحساس "الجمالي والديني"[4].

انطلاقاً من مثل ملاحظات الهامش المنهجية نشأت مجالات مشكلات مستقلة في موضوعات الفن في مسار العقد السابق للحرب العالمية الأولى. وهذه تراكمت في دراسة الموسيقى المثبتة بصورة مؤقتة، في النهاية في مشروع "سوسيولوجيا مضامين الثقافة"، التي تعرض دراسة الموسيقى "محاولتها الأولى"، كما تقول ماريان فيبر[5]، من هذه "السوسيولوجيا التي تضم الفنون كلها" التي كان يريد أن يحققها بعد إنهاء إسهاماته حول "القواعد الأولية للاقتصاد السياسي"[6]، ويخبر فيبر في نهاية عام 1913 ناشره باول زيبك: "آمل لاحقاً أن أقدم إليك سوسيولوجيا

---

(3) Weber, *Objektivität*, S. 30 und 38f.

(4) المصدر نفسه، ص 44 و39.

(5) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349.

(6) المصدر نفسه، ص 507.

المضامين الثقافية (الفن، والأدب والحدس بالعالم)[7]، إضافة إلى هذا العمل [القواعد الأولية] أو كمجلد تكميلي مستقل". يشير هذا القول - وهو في وقت واحد محدد ومشيرٍ إلى إسهامات "القواعد الأولية"، التي تقيم من خلال "نظريتها السوسيولوجية المغلقة وعرضها كل أشكال الجماعات الكبرى" وكل "أشكال بنى "فعل الجماعة" وصولاً إلى وضع الاقتصاد في علاقة[8]. لم يعيق الفصل القائم على تقسيم العمل بين سوسيولوجيا الثقافة وبين "الاقتصاد والمجتمع" فيبر عن أن يقيم علاقة متعددة الجوانب من حيث الموضوعات بين دراسة الموسيقى من جهة وبين الإسهامات المتعلقة بسوسيولوجيا السيطرة وسوسيولوجيا القانون من جهة ثانية، في النهاية تعطي دراسة الموسيقى من جانبها زخماً قوياً بالنسبة إلى السؤال المهيمن المرتبط بالتاريخ العالمي المقارن عن "نشوء البورجوازية الغربية" التي صاغها فيبر متابعاً بالنسبة إلى

---

(7) رسالة فيبر، إلى باول زيبك في 30 كانون الأول/ ديسمبر 1913، MWG 11/ 8, S. 450.

(8) المصدر نفسه، ص 449، كثيراً ما يميز فيبر في **الاقتصاد والمجتمع** (*Wirtschaft und Gesellschaft*) بين المجالين، وكذلك في نص Hausgemeinschaften (MWG 1/ 22-1, S. 114):

"في هذا الموقع لا تقوم علاقة الاقتصاد مع مضامين الثقافة كل بمفرده (الأدب، الفن والعلم... إلخ)، وإنما فقط حول العلاقة مع المجتمع، وهذا يعني في هذه الحالة: مواجهة أشكال البنى العامة للجماعات الإنسانية"، ذلك أنه أراد أن ينظر إلى الأشكال والمضامين مفصولة بعضها عن البعض الآخر، يصبح جلياً في المقدمة المنشورة من قبله ومن قبل الناشر في حزيران/ يونيو عام 1914 للمجلد الأول Grundrisses، التي أراد فيها أن يحتفظ "بسوسيولوجيا الثقافة المادية الاقتصادية" "الدفتر مرافق" خاص، انظر:

"Vorwort," in: *Grundriß der Sozialökonomik, Abteilung I.: Wirtschaft und Wirtschaftswissenschaft* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1914), S. VII),

كذلك أضافت ماريان فيبر الدراسة حول الموسيقى 1925 إلى *Wirtschaft und Gesellschaft* انظر أدناه **حول الموروث والتحرير**.

دراسته عن سوسيولوجيا الدين في "الملاحظة الأولية"[9].

1 ـ توفير الطاقة والنفس الاجتماعية اللاّيبزيغر

في عامي 1909 و1910 ربط فيبر للمرة الأولى أسئلته التي جمعها في مجال الاقتصاد السياسي مع المحايثة الثقافية والموسيقية. كما اتسعت نظرته لتصل إلى التاريخ العالمي. وقد قدم كارل لامبرشت (Karl Lambrecht) له الباعث الخارجي بتأسيسه "للمعهد السكسوني الملكي لتاريخ الثقافة وللتاريخ العالمي في جامعة لايبزيغ"، في عام 1909[10] تحديداً. ومن المعروف أن مؤرخ الثقافة في لايبزيغ أراد بتأسيسه المعهد أن يُرسي دعائم "علم التاريخ الحديث بطبيعته القائمة على المقارنة" معتمداً على "العلوم الأساسية" لعلم النفس وعلى توجهات محددة للسوسيولوجيا الجديدة في عمل البحث وفي البحث التعليمي. من حيث الموضوعات انصب الاهتمام على "تطور عدد لا بأس به من الاختصاصات الاستثنائية التاريخية في السياسة والدساتير، في العلم والقانون وفي الفن والشعرية وحتى في الحدس في العالم وفي الاقتصاد، وبذلك ينبغي أن يبحث قبل كل شيء المسار العازل لفروع الثقافة كل على حدة ضمن كلية وطنية معطاة، كما ينبغي أن تجري المقارنة الشاملة للتطورات الوطنية مع بعضها البعض أولاً ومن ثم ضد بعضها البعض، إلى أن يتم التوغل في العمق بغية الوصول إلى المشكلات

(9) Weber, "*Vorbemerkung,*" in: *GARS I*, S. 10 (MWG 1/ 18).

(10) انظر لذلك: Karl Lamprecht, *Das Königlich Sächsische Institut für Kultur-und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig* (Leipzig: Röder & Schunke, 1909), (Rede, gehalten bei der Eröffnung des Instituts am 15. Mai 1909). خطاب ألقاه في افتتاح المعهد في 15 أيار/ مايو 1909

الأخيرة للتاريخ العالمي(11). وفي عام 1902 في المجلد التكميلي عن "التاريخ الألماني" بموضوعاته التي تعالج الفن والموسيقى أنتقد لامبرشت زميله لتجاهله سواء أكانت الاختصاصات "الخاصة" المستوطنة خارج التأريخ (السياسي) العادي لتاريخ الفن، والموسيقى والأدب، أم كان طرح أسئلة التاريخ العالمي(12). ولقد اعترف بعد سبع سنين، بأن "تكوين فرضيات في حالتنا (حالة تاريخ ثقافة متجهة عالمياً) أصبح بصورة استثنائية أكثر صعوبة، ذلك لأن المادة التي تتعلق بها صارت هائلة"، إلى درجة أنه "ليس من المستبعد أن نفكر، بأن فهماً إنسانياً بمفرده لا يمكن أن يسيطر على ذلك إلا بصورة جزئية وبمقدار ليس بالكبير"(13).

ما إن حل عام 1909 حتى أخذ ماكس فيبر يرى أن "مما لا يمكن تجنبه بصورة متنامية" أن "ممثلي الاختصاصات التي تدرس

---

(11) المصدر نفسه، حول تكوين الطريقة لدراسة التاريخ العالمي في: Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich *Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* (Leipzig: B. G. Teubner, 1909), Band 27, S. 38f.

(من الآن وصاعداً (Lamprecht, *Methode*)،

ders., Rede,

(كما نص الهامش السابق)، ص 12، 14.

(12) في Tonkunst (انظر أعلاه ص 164، الهامش رقم 2 من هذا الكتاب)، ص 62 يتساءل لامبرشت (Lamprecht): "[...] هل عملت هذه الأبحاث شيئاً سوى أنها بدأت؟ هل يهتم مؤرخونا كثيراً بهذه الأشياء؟ كلا فهم عليهم أن يعالجوا الأمر فردياً ضمن المجال الضيق الأوروبي وحتى ما أمكن ضمن التاريخ الخاص القومي، بعد الملوك يأتي أيضاً الوزراء، والسفراء، وبعض الحوذيين، وبعدهم فرسان الرسم ومحركو الألوان يرون بالأعين ويكتبون القصص بدلاً من التاريخ"، وفيبر يضيف في ملاحظة على الهامش بخط يده: "النقل غير المشروع لمشكلات أخرى"، المقصود ملاحظة لامبرشت (موجهة ضد فيبر)، بمثابة رفض علم ثقافة يعمل "فردياً" بدلاً من التطور التاريخي.

(13) Lamprecht, *Methode*,

(انظر أعلاه الهامش رقم 11)، ص 100 وما يليها من هذا الكتاب.

علوم الثقافة" وبصورة خاصة ممثلي "السوسيولوجيا"، التي كانت قد تأسست حديثاً راحوا "يجربون"[14] مع "تكوين المفاهيم الخاصة بهم على مجالات تقع على الحدود ومجالات مجاورة". وإذا لم يكن فيبر قد تفاعل بصورة صريحة مع تأسيس معهد لامبرشت فإنّه كان يتابع بشكل أساسي أعمال مؤرخ الثقافة هذا من لايبزيغ على مدى سنوات طويلة بهز الرأس[15]، هكذا فإن المرء ليس بوسعه أن يسميها مصادفة إذ إنّ اهتماماته في مجال سوسيولوجيا الثقافة قد استيقظت في الوقت ذاته، وبصورة خاصة في تلك المجالات المتعلقة بالفن، والموسيقى والأدب، التي أقام بنيانها

---

(14) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 596f.

في: Wissenschaft als Beruf، يتحدث فيبر في سياق إشكالية التخصص العلمي عن الأعمال "التي تمتد إلى مجالات مجاورة كما تقوم بها من حين إلى آخر، وكما يجب أن يقوم بها السوسيولوجيون بالضرورة" (MWG 1/ 17, S. 20).

(15) انظر لذلك: Weber, *Roscher und Knies I*, S. 7f., Fn. 2, S. 22, Fn. 2, S. 24f., Fn. 5; dass. II, S. 98f., 103; ders., "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 588, Fn. 3, S. 590, und ders., PE II, S 45, Fn. 79a,

وكذلك رسالة فيبر في 20 كانون الثاني/ يناير 1906 إلى ويلي هلباخ (Willy Hellpach) (MWG 11/ 5, S. 25) أكثر تفصيلاً حول علاقة فيبر مع لامبرشت نجده لدى ويمستر، وسام، وإمكانيات التطور المحدودة للسوسيولوجيا التاريخية في "صراع المناهج" انظر:

Karl Lamprecht und Max Weber, *Max Weber und seine Zeitgenossen*, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schwentker (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988), S. 380-402,

وانظر ايضاً: Ay, *Leipzig*, S. 156-159,

(انظر أعلاه ص 44، الهامش رقم 3 من هذا الكتاب)،

Klaus Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende: Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996), S. 194-203,

(من الآن وصاعداً *Kulturkrise* ,Lichtblau).

لامبرشت[16] في مجلده التكميلي حول "التاريخ الألماني". عندما يفهم المرء دراسة الموسيقى بوصفها أول نتيجة متصورة بصورة أعرض لمشاريع سوسيولوجيا الثقافة، لا يكون بيّناً فيها[17] الانعكاس المنهجي فقط، رفض فيبر القاطع "لمقولات الوجود النفسية" للامبرشت، وكذلك "للخاصية الروحية" "لأمة" "أو لشعب" أو "لعصر بعينه". من جهة أخرى يتيح تطلبها التاريخي العالمي الذي هو الأبعد طموحاً في إبداعه بكامله على قاعدة فيزياء صوت تعمل تجريبياً بصورة صارمة، في حين أتاحت لنا كل من إثنولوجيا الموسيقى وتاريخ الموسيقى، أن نفهم هذا العمل بوصفه جواباً أو بالأحرى مخططاً مضاداً لتصور لامبرشت عن تاريخ الثقافة العائد إلى العام 1909 ـ مثلما يمكن أن يكون تأسيس المعهد من قبل لامبرشت قد دفع فيبر بصورة إضافية إلى أن يعمل منذ العام 1909 بالمعنى الدقيق في مجال "التاريخ العالمي"[18]. إنها في النهاية مسألة الفهم الذاتي "للسوسيولوجيا" المؤسسة حديثاً وبالتالي "سوسيولوجيا

---

(16) حيث الدوافع الخاصة ولاسيما في عالم الموسيقى من خلال مينا توبلر، التي تعرف عليها فيبر في الوقت ذاته، حيث دفع بالأمور عالياً، انظر أعلاه ص 66 وما يليها من هذا الكتاب.

(17) حول نقاط النقد لفيبر: للمقارنة، انظر أعلاه ص 164، الهامش رقم 2 من هذا الكتاب، Friedrich Tenbruck, "Die Genesis der Methodologie Max Weber," in: *KZfSS*, Band 11 (1959), S. 573-630, hier S. 627, Anm. 12,

انظر "المحاولة المتعلقة بسوسيولوجيا الموسيقى وعلم النفس الاجتماعي، ليس المصادفة في جهوده فهم التطور عقلياً محضاً، لنقض أعمال لامبرشت لفهم التطور الموسيقي بوصفه لحظة تحول روح العصر".

(18) فيبر يتحدث في عام 1904 في: (*Objektivität*, S. 47f.)، عن التحليل المخطط "للحياة الثقافية الاجتماعية المحيطة بنا في علاقته العالمية"، وفي عام 1906 في (*Kritische Studien*, S. 178f.)، عن "تاريخ عالمي لتكوين الثقافة الحالية"، أي عن "كلية ثقافتنا الحديثة في أوروبا، الثقافة ذات الإشعاع، والمسيحية، والرأسمالية المؤسسة لدولة القانون في سويتها الحالية"، لكن هذا يبقى بمثابة إعلان لقصد أو تبيان مفهوم تأريخي في الجدال مع إدوارد =

الثقافة" التي إن لم تكن بدافع من لامبرشت فهي بالتاكيد بالتنافس معه، لكي يشق طريقه الخاص، ومرة ثانية بالتحديد وأحياناً بالرفض الموجه إلى المشاريع الهايدلبرغية المتعلقة بسوسيولوجيا الثقافة لأخيه ألفريد ولصديقه جورج لوكاش، وكلها نشأت في وقت واحد[19].

= مايز، في عام 1909 بالمقابل وفي: علاقات الزراعة 3، يكتب فيبر لأول مرة بحثاً يتجاوز أفق دائرة الثقافة الأوروبية وغرب آسيا وبخاصة بلاد ما بين النهرين، ومصر، وساحل بلاد الشام، في السنتين التاليتين يبدأ فيبر بالعمل لإنجاز بحوث حول الأخلاقيات الاقتصادية من الديانات في العالم (*Wirtschaftsethik der Weltreligionen*) (MWG 1/ 19 bis 21)، وحول سوسيولوجيا مفردة متجهة كذلك نحو التاريخ العالمي في *Wirtschaft und Gesellschaft*، إسهام فيبر لعمل يتألف من جمع مقالات حول خطة الكلمة من الجوانب الاجتماعية والاقتصادية (*Grundrisses der Sozialökonomik*) (MWG 1/ 22 und 23) ومن ثم توجد أعمال على صلة بها.

(19) ألقى ألفريد فيبر (Alfred Weber) مثلما هو مثبت في ما هو مبدئي حول سوسيولوجيا الثقافة في: "Gesellschaftsproaeβ, Zivilisationsprozeβ und Kulturbewegung," in: *AfSSp*, Band 47 (1920/ 1921), S. 1-49, hier: *Vorbemerkung*, S. 1

يذكر مسترجعاً، في الفصل الشتوي 1909/ 1910 في هايدلبرغ محاضرة كمدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة. وفي عام 1912 ألقى أيضاً محاضرة الافتتاح في المؤتمر السوسيولوجي الألماني عنوانها: "Der soziologische Kulturbegriff," in: *Verhandlungen*, 1912 S. 1-20,

وفي عام 1913 بدأ بإصدار سلسلة دراسات عن سوسيولوجيا الثقافة، انظر لذلك:

Hans Staudinger, *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins* (Schriften zur Soziologie der Kultur, hg. von Alfred Weber, Band 1, mit einem Geleitwort von Alfred Weber) (Jena: Eugen Diederichs, 1913),

وقد ألّف جورج لوكاش (Georg Lukács) كتاباً حول مناقشة هذا العمل ولاسيما المقدمة: "Zum Wesen und zur Methode der Kultursoziologie," in: *AfSSp*, Band 39 (1915), S. 216-226,

كان لوكاش حريصاً على إقامة علاقة وثيقة مع الأخوين فيبر وكذلك إجراء حوارات معهما ولا سيّما مع ماكس فيبر حول كتاباته المتعلقة بفلسفة الفن وسيولوجيا الأدب، انظر لذلك: Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, hg. von Eva Fekete und Eva = Karádi (Stuttgart: J. B. Metzler, 1982), S. 320f., 362-372, 376f.,

من الملاحظ أن ماكس فيبر بدأ مشاريعه في سوسيولوجيا الثقافة سلبياً إلى حد ما. وقد تناول في أيلول/ سبتمبر من عام 1909 كمثال رادع عن الكيفية التي لا ينبغي أن تكتب فيها سوسيولوجيا الثقافة حيث واجه ما يسمى بنظريات الثقافة "الفاعلة" لفيلهلم أوستفالد (Wilhelm Ostwald) وإرنست سولفاي (Ernst Solvay) بنقد ساخر[20]. ومن الجدير بالذكر بأن تطلق على محاولتهما تأمل الظاهرات الثقافية من وجهة نظر العلوم الطبيعية والتكنولوجية، بأنه دَرَسٌ "رائع" "لقش فارغ" مع معادلات رياضية... من خلالها "يغتصب تقنيون دارسون للعلوم الطبيعية المحضة السوسيولوجيا"، وقد بدت له بكل بساطة "نوعاً من العبث" فكرة أوستفالد عن تأمل الفن بصورة خاصة من وجهة نظر الفاعلية القائمة على "تحول الطاقة الاجتماعية" لتوفير الطاقة أولاً واستثمارها بصورة عقلانية انطلاقاً من

= انظر أيضاً رسالة إرنست بلوخ (Ernst Blochs) إلى لوكاش في 16 آب/ أغسطس 1916، المرجع المذكور، ص 375: "هل علي أن أسألك: كيف يمكن لهذا الإنسان [ماكس فيبر] أن يكوّن معك روحياً علاقة حميمة؟" انظر أعلاه ص 66، الهامش رقم 53 من هذا الكتاب: أكثر تفصيلاً لدى كارادي (Karádi) حلقة فيبر (انظر أعلاه المرجع المذكور)، ص689-702 وكذلك: Braun, *Musiksoziologie,*

(انظر أعلاه ص 66، الهامش رقم 53 من هذا الكتاب)، ص 72-78.

تاريخ العلم في سياق الضوء الأزرق، والأزمة الثقافية (انظر أعلاه ص 169، الهامش رقم 15)، وبشكل خاص ص 323 ـ 462 من هذا الكتاب.

(20) Weber, "Energetische" Kulturtheorien, (Besprechung von) Ostwald, Wilhelm, Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft (Leipzig: W. Klinkhardt, 1909),

(من الآن وصاعداً Ostwald, *Grundlagen*)،

Ernest Solvay, *Formules d'introduction à l'énergétique physioet psycho-sociologique* (Bruxelles; Leipzig: Misch; Thron, 1906) (Travaux de l'institut de sociologie: Notes et mémoires, no. 1), =

الثقافة بصورة عامة، وكذلك مثل مطلب سولفاي في أن تدرس الموسيقى من "الكسب المحتمل" لسيرورات الأكسدة الجسدية التي تتحقق بفعلها عمليات الهضم[21]. بالتأكيد ليس فقط مقياس الطاقة الواحدي المعيار لدى كل من أوستفالد وسولفاي الذي بدا لفيبر في عام 1909 بوصفه منافياً لمعنى الثقافة، حيث إنّ قصدهما يتمثل في النهاية بإعطاء "تحديد عقلاني لأهداف الثقافة"، فقد كان هنالك سباقون من أمثال: "كونت، وبرودون، وتولستوي، إذ لم يكن أحد منهم متذوقاً للفن، لكن لم يتناولوا أعمالهم بمثل هذا العماء"، أي كما فعل كل من أوستفالد وسولفاي[22].

= أوستفالد خصص لها أسس إرنست سولفاي، "مؤسس علم الاجتماع وعلم الطاقة".

(21) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 579f., Fn. 1, S. 576f.,

ما يعادل تحديده للعلم بوصفه "تقنية التنبؤ النسقي أوهو معرفة ما سيأتي"، يسمى أوستفالد الأسس (كما نص الهامش السابق)، ص 169 والصفحة التالية، "أيضاً الفن" الذي هو علم "لأن ممارسته كلها تقوم على التنبؤ بالتأثيرات التي يهدف إليها. فالموسيقي يعرف تماماً خصوصية الأنغام التي يقدمها والتي بإمكانها أن تحرك المستمعين أو تخرجهم عن أطوارهم".

(22) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 590,

ربما يشير إلى: Auguste Comte, *Système de politique positive ou traité de sociologie* (Paris: Mathias, 1851), 1er part: Discours préliminaire et introduction fondamentale, et Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, hg. von Théophile Thoré (Paris: Dalmont, 1865),

كل واحد منهما على طريقته - الفن كوسيلة اندماج اجتماعي، والفنانون كمروجين للتقدم بصورة عامة، لشرح هدف اجتماعي معطى سابقاً، بصورة خاصة ينظر فيبر إلى:

N. Leo, "Tolstoj's Schrift: Was ist Kunst?," in: *Sämtliche Werke*, hg. von Raphael Löwenfeld (Leipzig, Jena: Eugen Diederichs, 1911), Band 10,

بصورة خاصة نقده لعمل فاغنر "الخاتم" بوصفه عملاً خاطئاً فظاً وبلا معنى علماً بأن الملايين تقدره أثناء عرضه، ينظر إليه على أنه "عديم التذوق للفن"، وعن وجهة نظر تولستوي الوعظية التي تقول: كلما أسلمنا أنفسنا للجمال، كلما ابتعدنا عن الخير (*Was ist Kunst*?, S. 94) عندما يكون شيء ما وهذا قاد فيبر إلى أن يقول متحدياً في *Wissenschaft als Beruf*: هكذا نعرف نحن الآن: أن شيئاً ما يمكن أن يكون مقدساً ليس =

2 ـ التقنية، القانونية الخاصة والثقافة

وحتى عندما يؤكد فيبر في عام 1909 أن لديه "سبباً طيباً بألا يرمي الناس بالحجارة، وهم أولئك الذين تعيبهم بعض الكبوات لدى تجاوزهم مجال اختصاصاتهم الضيقة"[23]، وهكذا تظهر الطريقة المتبعة، كيف ينظر إلى مشاريع السوسيولوجيا الثقافية اللايبزيغية على أنها مكرسة "للهواية المحضة" و"غير مالكة للذائقة الفنية"[24]. كما

= فقط/ على الرغم من أنه ليس جميلاً، وإنما: لأنه وإلى حد بعيد ليس جميلاً، وأن شيئاً يمكن أن يكون جميلاً، ليس فقط: على الرغم من، وإنما: من حيث إنه ليس خيراً، وهذا ما تعرفه منذ نيتشه، وقبله تجده مجسداً في **أزهار الشر** مثلما أطلق عليه بودلير تسميته في مجموعته الشعرية (MWG 1/ 17, S.99f).

(23) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 596,

أوستفالد الذي كان شريكاً لفيبر في رحلته لحضور المعرض العالمي والمؤتمر "لكل الفنون والعلوم" عام 1909 في سان لويس، والذي أتاح له فرديناند تونيز إبّان إقامته في الولايات المتحدة أن يكتب عملاً "كمدخل إلى الفكر السوسيولوجي" وقد بدا ظاهرياً غير مهتم بالنقد الموجه إلى عمله "الأسس الفاعلة": مثلما كنت معتاداً، وجدت الأفكار الجديدة للاختصاصيين استقبالاً ليس فيه شيء من الود، لقد أكدت في بعض الأعمال النقدية المدمرة لسوسيولوجيين معروفين بما لا يقبل الشك ضرورة الاستمرار في عملي، لقد أظهر هؤلاء النقاد عجزهم مثلما عجزت أنا عن أن أفهم شيئاً من شروط ومضامين أعمالهم: (Wilhelm Ostwald, *Lebenslinien: Eine Selbstbiographie* (Berlin: Klasing & Co, 1927), dritter Teil: Groβ-Bothen und die Welt 1905-1927), S. 327; zu Tönnies siehe ebd., S. 397f).

(24) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 580 und 590,

وهو يطلق على عمل أوستفالد، المرجع نفسه، ص 597 اسم "مولود مشوه صغير"، مع "انحرافات مشوهة لا حصر لها، لكي يتابع في المرجع نفسه، ص 590 والصفحة التالية بالنسبة إلى أوستفالد من ثم لامبرشت: "في لايبزيغ تبدو العلاقة المشوهة هي المهيمنة، ذلك أن لامبرشت مثلاً بالنسبة إلى الأهداف العلمية يملك حساً عالياً بالفن، أوستفالد بالمقابل دونما أي ضرر لكل مجهوداته حول التحليل الكيماوي لمواد الألوان بالنسبة إلى فن الرسم لديه إحساس ضئيل بالفن وأنه يطابقه مع خصوصية قدرية للطاقة النفسية، "لا يتحقق تعادل فروق الشدة بالرغم من الملامسة المتكررة الأكيدة".

تظهر قدراً كبيراً من الوعي الذاتي لدى الناقد في مسائل الفن: وقد تجلى هذا الوعي الذاتي "إيجابياً" لأول مرة في تشرين الأول/ أكتوبر من عام 1910 في المؤتمر السوسيولوجي الألماني الأول الذي عقد في فرانكفورت على الماين بمبادرة منه. وذلك ببذل الجهد "لدى المضمون المترجرج لمفهوم "السوسيولوجيا" "لجعل المجتمع المؤسس تماماً مع هذا الاسم غير الشعبي لدينا" قابلاً للمعرفة من خلال "معلومات عيانية تماماً حول تكوينه الحالي وحول مهماته القادمة"[25]، ومن هنا يتوجه ممثلو الاختصاص الجديد قبل كل شيء إلى العلاقة بين "التقنية والثقافة"، أي بمعنى ذلك إلى "ذلك القطاع الكبير من المشكلات، الذي يشكل بحد ذاته أساس جدال فيبر مع "الثقافيين" في لايبزيغ ومع فهمهم للثقافة وللفن، هذا الفهم القائم على العلوم الطبيعية التكنولوجية[26]. اعتمدت الحجة الأساسية، التي واجه بها فيبر أخصامه في عام 1909 على: "أنه لمن

---

(25) Weber, "Geschäftsbericht," in: *Verhandlungen* (1910), S. 39-62 (MWG 1/ 13;

(Weber, *Geschäftsbericht*, hier S. 39 من الآن وصاعداً).

(26) Ostwald, *Grundlagen*, S. 3، (انظر أعلاه ص 172، الهامش رقم 20 من هذا الكتاب)، يفهم بحثه بوصفه "تأسيساً للسوسيولوجيا من وجهة نظر الفاعلية". في مقدمته يتحدث بشكل مترادف مع *kulturologischer Energetik* ص 114 عن "علم الثقافة" بوصفه "أسمى العلوم كلها وأكثرها خصوصية"، والتي تتخذ في "بناء العلوم" المتراتب والمغلق منطقياً المرتبة العليا. وهذا يرى فيه فيبر من جديد في *"Energetische" kulturtheorien* ص 596 وص 585 والصفحة التالية، نتيجة "للموضوعة العلمية" الخاطئة والمتجاوزة منذ زمن بعيد لأوغست كونت. في النهاية أراد فيبر في عام 1909، لأنه اعتقد أن المؤتمر السوسيولوجي سوف يعقد في لايبزيغ أن يدعو كلاً من لامبرشت وأوستفالد إلى هذا المؤتمر، وهو يبين في رسالة في 8 أيار/ مايو 1909 إلى هاينريتش هركنر (MWG 11/ 6, S. 116): "إزاء السوسيولوجيا الفعالة لأوستفالد تغيم الدنيا أمامي، لكن إذا أراد أن يتكلم فعلى المرء، لكي يتجنب سوء الظن، أن يتيح له ذلك، وهذا لا يمنع من طرح الأسئلة عليه حول بعض الاستفسارات".

مسائل القدر أن يبدأ الفن، حيث تنتهي "وجهات نظر" التقني. لكن ربما تتعلق المسألة بما تعنيه الثقافة بصورة عامة وفي كل مكان"[27] هذه الحجة نقضها فرنر زومبارت (Werner Sombart) في فرانكفورت في محاضرته الافتتاحية والتي عالج فيها "التأثيرات التي تضفيها التقنية على الثقافة"، إبان ذلك "إلى جانب تقنية الاتصالات الحديثة" "تطور التقنية الأداتية" بوصفها عوامل شرطية سببية مركزية لتطور الفن الحديث بما في ذلك الموسيقى[28]. يبدو تعليق فيبر كأحجية[29] زمالة مرة المذاق مدفوعة أكثر ما تكون بالتصريحات الاستعراضية لزومبارت، والتي تبعاً لها سيتراسل صخب الموسيقى الحديثة مع صخب المدينة الكبيرة الحديثة، كما تتراسل الموسيقى

---

(27) Weber, "*Energetische*" *Kulturtheorien*, S. 591.

(28) Werner Sombart, "Technik und Kultur," in: *Verhandlungen* (1910), S. 63-83, Zitate S. 67, 69 und 78,

(من الآن وصاعداً Sombart, Technik)،

بصورة عامة تتميز "الثقافة الفنية الحالية" من خلال "الكتلوية غير الطبيعية للإنتاج" والتي "هي مرتبطة بشكل وثيق مع تطور التقنية لدينا". (المرجع نفسه، ص 71) بصورة خاصة أدى غياب الأشخاص في الأدب ما قبل الحديث "إلى شرط عدم وجود تقنية الاتصال الحديثة لدينا"، لقد انتجت "الموسيقى الكلاسيكية من أجل دائرة صغيرة حميمة"، في حين أنتجت "الموسيقى الحديثة" من أجل العالم كله. "هذا العالم كله نما إما من المدينة الكبيرة وإما نشأ من خلال إمكانية التواصل الحديثة" (المرجع نفسه، ص 72 والصفحة التالية)، في النهاية ليست الموسيقى الحالية "منذ ريتشارد فاغنر ومنذ ريتشارد شتراوس" سوى "ظاهرة موازية لتطور التقنية الحديثة" إلى حد كبير كفروق "لتأثيرها النغمي" مقارنة مع تلك التي أبدعها بيتهوفن بوصفها "اختلافية تقنية"، لقد كانت "آلات مختلفة ينفخ فيها وبصورة خاصة يظهر هنا تطور آلات النفخ الخشبية، التي تجعل الموسيقى الحديثة قابلة للفهم"، (المرجع نفسه، ص 74).

(29) فيبر في رسالة تعود إلى 27 تشرين الأول/ أكتوبر 1910 موجهة إلى فرنز أولنبورغ (MWG 11/ 6, S. 655)، "محاضرة زومبارت كانت مفصلة حتى المناقشة جرت على مستوى منخفض (أنا كنت حاضراً ولم أستطع أن أطرح شيئاً جدياً)".

الهادئة مع هدوء المدينة الصغيرة"[30]. ومن هنا فإن إسهام فيبر في الحديث يعلن قبل كل شيء، مباشرة من خلال تأكيد "موقفه الحالي، والذي هو بطبيعة الحال مؤقت تماماً"، ويتيح الاعتراف به "حسب وضع معرفتنا" و"أنا ينقصني الحكم"، إلى أي مدى اشتغل بعمق المثقف الشمولي الهايدلبرغي إبان ذلك في موضوعة سوسيولوجيا الثقافة المخططة، هنا: التطور الجمالي[31]. يعود لمجمل طيف الموضوعات المطروحة بدءاً من "الفن الطبيعي الحديث" مروراً بشعرية ستيفان غيورغي وإميل فرهايرن (Emile Ferherein) "للقيم الشكلانية المحددة لفن الرسم الحديث"، "في تاريخ فن البناء وصولاً إلى المرحلة الانتقالية للأسلوب القوطي"، إلى "تاريخ الموسيقى" مع الاهتمام الخاص بتطور الآلات، يعود إلى "سوسيولوجيا المضامين الثقافية" المخططة، والتي قدم فيبر مجالات موضوعاتها وعالجها بما يمكن من الإيجاز[32].

لقد اهتم فيبر تحديداً على النقيض من زومبارت ليس فقط

---

(30) Sombart, *Technik*, S. 73، (انظر أعلاه الهامش رقم 28 من هذا الكتاب) ص 73. زومبارت يرفض قبل كل شيء أعمال ريتشارد شتراوس على أن تكون "متعته القصوى" عندما يدمج آلة موسيقية غائبة في فرقته السمفونية، (المرجع نفسه، ص 74) وهو يضعه مثلما يمكن أن يستخلص من المجموع الكلي لمحاضراته: Werner Sombart, "Technik und Kultur," in: *AfSSp*, Band 33 (1911), S. 305-347,

(من الآن وصاعداً Sombart, *Aufsatz*, hier S. 343)، "يضعه في تقابل الموسيقى الصادحة المرافقة للغناء" "للكلاسيك الفييناوي".

(31) Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S. 97f.

تماماً وحدها الملاحظة في المرجع نفسه، ص 99: "إلى أي مدى يمكن أن يقدم تاريخ الموسيقى المعالج من قبل زومبارت أمثلة مناسبة لطريقة مشابهة وصولاً إلى قانونية محايثة لوسائل التعبير الموسيقية، يظل سؤالاً برسم الإجابة عنه" تعبر عن سوية المعرفة العليا بموضوعات الموسيقى لدى فيبر.

(32) المصدر نفسه ص 97-100، اقتباس: ص 98 والصفحة التي تليها.

وبالتالي ليس كثيراً جداً "بارتباط التطور الفني بالشروط التقنية، الخارجة عن الفن والشؤون العامة للحياة"، وإنما وبالدرجة الأولى بمسائل التقنية المحايثة للفن، "بالفنية النوعية للمشكلة": "إلى أي مدى نشأت قيم جمالية شكلية في المجال الفني بنتيجة لمواقف تقنية محددة تماماً؟" وقبل ذلك كله: في أي شيء يتجلى "ارتباط تطور الفن بوسائله التقنية؟"[32a]. ما يتطابق مع ذلك يعلنه صراحة تقسيم العمل التخصصي بخصوص الموسيقى "لمضمون ثقافي": فيبر يحسب النظرة الخارجة عن الفن والمفضلة من قبل زومبارت على "سوسيولوجيا الموسيقى"، التي تعني "بالسؤال عن العلاقة بين" روح موسيقى بعينها وبين الأسس التقنية العامة لحياتنا الحالية كمواطني مدن كبرى"، تلك الأسس التي تفعل فعلها في مشاعرنا وفي إيقاع الحياة لدينا، في مجال "تاريخ الموسيقى" بالمقابل يعود إلى ذلك "سؤال العلاقة بين الإرادة الفنية وبين وسيلة التقنية الموسيقية"[33]. من المثير للاستغراب أن الملاحظات المتعلقة بسوسيولوجيا الثقافة والتي أنشأها فيبر ذاته في فرانكفورت لتبيان العلاقة بين الشعر الحديث وفن الرسم من جهة وبين مشاعر الحياة في المدن الكبرى المفروضة جوهرياً من خلال التقنية الحديثة من جهة ثانية[34]، من الغريب أنه لم يتابعها في السنوات اللاحقة. وهكذا

(32a) المصدر نفسه ص 99، 97.

(33) المصدر نفسه ص 100.

(34) هكذا يعتقد: Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S. 98, بأن "قيماً شكلية محددة تماماً أمكن لها أن تولد في ثقافتنا الفنية الحديثة فقط من خلال وجود المدن الكبرى الحديثة"، "المدينة الحديثة تعني قطار الشوارع وقطار الأنفاق مع المصابيح الكهربائية بكل تنوعاتها والواجهات العريضة للمخازن ومع كل هذا الرقص المتوحش لانطباعات الألوان والأصوات والانطباعات ذات التأثير الكبير على توهجات الجنس وخبرات تنويعات التكوين النفسي، التي تفعل فعلها في الحضانات الجائعة عبر كل الإمكانات التي لا =

فإن سوسيولوجيا الثقافة هذه تبقى بالمعنى الدقيق أو بمعنى الزمن الحاضر غير مكتوبة، وهي يمكن أن تكون قد اشتغلت مفهومياً مع "قرابة الاختيار" التي اختُبرت في مقالة "البروتستانتية والرأسمالية"، وبالتالي وضعت مشاعر الحياة في المدينة الكبيرة مع "روح" الفن الحديث من موسيقى، أدب وفن الرسم في "علاقات تعادل"[35]. فيما إذا كان هذا التحفظ في تقسيم العمل الأخوي أو القائم بين الزملاء: ألفريد فيبر (Alfred Weber)، جورج زيمل، وفيبر وزومبارت، وفيللي هالباخ (Willi Halbach)، جورج لوكاش أو فيلهلم هاوزنشتاين (Wilhelm Hausenstein)، وهم الذين يتوجهون الآن كما توجهوا في السنوات السابقة كل على طريقته نحو "مشاعر

= تستنفد لإدارة الحياة وللسعادة. تارة كاحتجاج، كوسيلة هروب نوعية من الواقع: تجريد جمالي أعلى، أو أكثر الأشكال عمقاً من الحلم أو أكثر الأشكال شدة من الهوس، وتارة كتلاؤم معها: وهم المدافعون عن إيقاعها المسكر المتوهم الخاص". وفي حين يتحدث فيبر عن الشعراء الحديثين من أمثال ستيفان غيورغي وإميل فرهايرن وعن "فن الرسم الحديث" ويرى فيهما تعبيراً عن مشاعر الحياة في المدن الكبرى والتي طبعتها بطابعها بصورة جوهرية التقنية الحديثة، ينفي هو ذلك على النقيض من زومبارت بالنسبة إلى الموسيقى الحديثة وبصورة خاصة بالنسبة إلى ريتشارد شتراوس: "فيما إذا كانت الحاجة الداخلية إلى الطريقة الحديثة نوعياً للتعبير الموسيقي وفيما إذا كانت الطبيعة العاطفية الحسية والعقلية لهذه الموسيقى المعتمدة على التصوير بالأنغام، والتي يبدو الأمر الحاسم لديها كنتاج للمواقف التقنية، هذا الأمر لا بد أن يتجلى لي على أنه موضع تساؤل"، (المرجع المذكور، ص 100)، حول إيقاع الحياة في المدن الكبرى في بداية القرن والشعور المرضي إزاءه انظر: Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), bes. S. 309ff.

(35) حول تصورها الممكن (بالاعتماد على أبحاث فرانكفورت) وحول المعارف التفصيلية لفيبر عن الفن والأدب المعاصرين يمكن العودة إلى: Braun, *Musiksoziologie*, S. 62-94,

(انظر أعلاه ص 66، الهامش رقم 53 من هذا الكتاب)، وانظر أيضاً:

Edith Weiller, *Max Weber und die literarische Moderne: Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen* (Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1994).

الحياة وإيقاع الحياة في المدينة الحديثة"، أو نحو "أسلوب الحياة البورجوازية الحديثة وتأثيراته في الفن الحديث"[36]، قابلاً للتعليل، أو يترسخ فعلاً في التأسيس التجريبي الصعب لهذه المفهومية السوسيولوجية أو السوسيولوجية البسيكولوجية[37]، أو ببساطة في

---

(36) انظر: Georg Simmel, "Soziologische Ästhetik (1896)," in: *GSG* 5, S. 197-214; ders., "Die Groβstädte und das Geistesleben (1903)," in: *GSG* 7, S. 116-131; ders., *philosophie der Mode (1905)*," in: *GSG* 10, S. 7-37; ders., *philosophie des Geldes* (1900), Kapitel 6: Der Stil des Lebens," in: *GSG* 6, S. 591-654; Werner Sombart, *Wirtschaft und Mode: Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung* (Wiesbaden: [n. pb.], 1902); ders., "Ihre Majestät die Reklame," in: *Die Zukunft*, Jg. 63 (1908), S. 475-487, und ders., *Technik und Kultur* (Aufsatz),

(انظر أعلاه ص 177، الهامش رقم 30 من هذا الكتاب)،

ders., *Luxus und Kapitalismus* (München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1913) (Studien zur Entwicklungsgeschichte des modernen Kapitalismus, Band 1); Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur* (Berlin [n. pb.], 1902), und ders.; "Nervosität und Kunstgenuβ," in: *Die Zukunft*, Jg. 39 (1902), S. 102-112 und 144-153,

من خلال المراسلة مع هلباش فيبر (Hellpach Weber)، نرى أنه قال الرسائل مكان ممتاز للكتابة، انظر رسائله إلى هلباش من 27 شباط/ فبراير و18 نيسان/ أبريل 1906، في:
MWG 11/ 5, S. 40 und 80f.

انظر: Wilhelm Hausenstein, "Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst," in: *AfSSp*, Jg. 36 (1913), S. 758-794,

انظر أيضاً- الإطلالة على الفنون البصرية-: Emil Lederer, "Aufgaben einer Kultursoziologie," in: *Hauptprobleme der Soziologie: Erinnerungsgabe für Max Weber*, hg. von Melchior Palyi (München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1923), Band 2, S. 148-171.

إلى ألفريد فيبر (Alfred Weber) وجورج لوكاش (Georg Lukács) انظر أعلاه ص 172 من هذا الكتاب.

(37) فيبر تبنّى كما يمكن أن نستخلص من طروحاته في مؤتمر السوسيولوجيا:
Weber, *Geschäftsbericht*,

(انظر أعلاه ص 175، الهامش رقم 25 من هذا الكتاب)، =

تجميع المصالح الخاصة، ذلك أن أعمال فيبر في سوسيولوجيا الثقافة في السنوات التالية لم تقرر المخطط الأولي في سوسيولوجيا الموسيقى الفرانكفورتية، وهذا من قبيل المفارقة، وإنما قررت مشروع "تاريخ الموسيقى". إن "دراسة الموسيقى"، التي تم وضع مخططها لسنتين بعد مؤتمر السوسيولوجيا ومن ثم الإعلان الواضح لفيبر في رسالة تعود إلى 5 آب/ أغسطس 1912 إلى شقيقته ليلي[38] تمثلان قرينتين صريحتين بالنسبة إلى مشاريعه المتعلقة "بمخططات في إطار طروحاته الفرانكفورتية".

مقابل زملائه جميعاً تؤجل في "دراسة الموسيقى" التأكيدات، علماً بأن حقل النظر يتسع بعيداً ليصل إلى رؤية أساسية جديدة. ومن الجدير بالذكر أن تأجيل التأكيد يتجلّى في أن فيبر أعطى في المؤتمر السوسيولوجي "للإرادة الفنية" الشخصية الأهمية الحاسمة، من حيث إنه نظر إلى "التجارب المدهشة" والتجديدات الأكثر عظمة وإسهاماً في التطور لهايدن، وبيتهوفن وبرليوز (Berlioz)، وفاغنر وشتراوس على أنها "ليست مدفوعة تقنياً" وإنما يجب أن ينظر إليها بوصفها

---

ders., *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S. 100, Lukács spätere Kritik =
Kultursoziologie, S. 218,

(انظر أعلاه ص 171، الهامش رقم 19 من هذا الكتاب) عودة إلى طريقة الحياة التي صنعها ألفريد فيبر لنفسه.

حسب لوكاش، "عريقة جداً ولذلك فهي أحياناً ليست كافية وأحياناً تصنع ذاتياً واعتباطياً أساساً مقروناً بالنسبة إلى سوسيولوجيا الثقافة، البحث التجريبي عن الحقائق تنقصه وجهة النظر المرشّدة والمنظمة للاختيار والتكوين، أما ملخصاتها فتبقى مرتبطة بالتجربة". في رده في:
AfSSp, Band 39 (1915), S. 223-226, hier S. 225,

يدافع ألفريد فيبر عن مفهومه بوصفه: "تسمية مركز خبرة ما قبل ثقافية، والذي هو في كل زمن موجود، حيث لا يمكن تعداد صفاته فكرياً أو هو قابل للإدراك في جوهره حدسياً بصورة غير مباشرة".

(38) انظر لذلك التقرير التحريري، أدناه ص 250 من هذا الكتاب.

"تملُّكاً شخصياً"، لذلك كان يطالب "كقاعدة"، بأن الإرادة الفنية تلد الوسائل التقنية وصولاً إلى حل لمشكلة قائمة، لذلك فإن الفنان "يحتاج إلى التقنية وبإمكانه الحصول عليها، فهو يخترعها لنفسه، فيما هي لا تستطيع أن تخترعه"[39]. إنها وجهة نظر تتفق تماماً مع جمالية العبقرية الرومانتيكية وتعبر عن نمط العصر، وهكذا يعبر كمثال على ذلك هوغو فولف عن إبداع برليوز[40]. بالمقابل - فإن مصطلح ألويس ريغل المسمّى "الإرادة الفنية"[41] هو موضوع قد تلاشى أمره كلياً ضمن دراسة الموسيقى، وهنا يتحدث فيبر كثيراً عن تطور "الوسائل التقنية الموسيقية" وبالدرجة الأولى في هيئتها الصريحة: بوصفها آلات موسيقية[42]. إنه لشيء جديد وذو أهمية

---

(39) Weber, *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S. 99f.,

كان على فيبر مثلما تذكر التفاصيل أن يكون قد انشغل قبل المؤتمر السوسيولوجي باتخاذ قرارات بشكل معمق بمسألة الآلات: "ربما يمكنني التأكيد، هنا ينقصني الحكم، أن بيتهوفن لم تسعفه إرادته الخاصة في أن يتخذ قرارات بعينها تدعم رؤيته الموسيقية الخاصة، ذلك لأن السلم الموسيقي الملون الكامل بما لديه الأبواق المروحية [الحديثة]، لم تكن توجد في زمنه آلات النفخ، غير أن هذا النقص لم يكن، مثلما برهن برليوز قبل اختراعه، تقنياً غير قابل للتذليل، حتى إن بيتهوفن ذاته لم يتردد في خوض غمار تجارب مدهشة، لكي يتجاوز هذا النقص، علماً بأنه أبدع تجديداته الكبرى التي دفعت التطور قدماً إلى الأمام دونما كل هذه التغيرات الآلية أو الأوركسترالية التقنية".

(40) Vgl. Hugo Wolf, "Über die Auffführung der "Symphonie fantastique" von Hektor Berlioz," in: ders., *Musikalische Kritiken für das Wiener Salonblatt* (1884-1887), hg. von R. Batka und H. Werner im Auftrag des Wiener akademischen Wagner-Vereins (Berlin: [n. pb.], 1911), S. 171f.:

"لا تسمح مسارات الشهب للعبقري أن توجهها طرق معدّة سلفاً. إنها تضع النظام وترفع إرادتها لتصبح قانوناً. وبرليوز هو عبقري".

(41) استخدم ألويس ريغل (Alois Riegl) مصطلح "الإرادة الفنية" للمرة الأولى في كتابه: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: G. Siemens, 1893).

(42) وضوحاً "كوسيلة" يحدد فيبر الآلات الموسيقية في مقال قيمة الحرية =

مركزية بالنسبة إلى طرح السؤال العميق لدى فيبر، يتمثل في تحليل "الوسائل" العقلانية للموسيقى، تلك الوسائل التي يلحظها فيبر في أنساق الصوت المختلفة تاريخياً وثقافياً وفي قواعد المنع والإباحة المتصورة من قبل منظري الموسيقى. وفي الوقت الذي يعالج[43] فيه فيبر حتى 1910 وبطريقة حصرية "التقني" و"الاجتماعي" وكذلك "الاقتصادي" بوصفها العوامل الضرورية للثقافة، تركز "دراسة الموسيقى" في هيئتها المثبتة مؤقتاً في القسم الأعظم منها على "العقلاني" بوصفه المعيار الجوهري للموسيقى الغربية. ولهذا تشير ملاحظة ماريان فيبر عن "الاكتشاف" الذي قام به زوجها بين عامي 1910 ـ 1911، ذلك "أنه وبصورة خاصة في الموسيقى يلعب العقل دوراً بالغ الأهمية، مع العلم بأن خصوصيته في الغرب تظل مشروطة من خلال عقلانية موصوفة نوعياً"[44].

عندما يأخذ المرء هذا الثلاثي المؤلف من العقلاني، والتقني والاجتماعي بوصفها ركائز تكوينية في دراسة الموسيقى، فإن هيئته

= (Wertfreiheits) وفي المقدمة (Vorbemerkung) حيث أصبح فيها تأجيل التأكيد واضحاً تماماً، انظر أدناه ص 238 من هذا الكتاب.

(43) Weber, *Verhandlungen* (Sombart), 1910, S. 100:

"يمكن أن نتأكد من التأثير الذي كان للتطور المفاجئ المعروف للآلات الوترية، ومن ثم وجود الأورغن لدى باخ في طبيعة الموسيقى، لكن هنا تدخل أشياء أخرى غير المسائل التقنية، هنالك شروط ذات طبيعة اجتماعية وفي جزء منها اقتصادية كانت عوناً لتطور أوركسترا هايدن لقد أنهى فيبر جداله مع أوستفالد، نظريات الثقافة "الفاعلة" ص 597 والصفحة التالية مع "المعرفة المؤسسة" "بأن شروطاً مجتمعية قابلة للتحول تاريخياً ومعطاة أيضا تاريخياً ومواقع مصالح بطريقة محددة، كانت وسوف تكون وهي التي جعلت استخدام المكتشفات التقنية إجمالاً ممكنة، وجعلت من الممكن وستجعل في المستقبل الممكن (أو أيضاً غير الممكن)".

(44) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349, und dies., "Vorwort zur zweiten Auflage," in: *WuG*2, S. VIII,

انظر أدناه التقرير التحريري، ص 247 من هذا الكتاب.

المؤقتة تفتتح آفاقاً جديدة في تاريخ العمل. فيبر متبعاً هذا الثلاثي مع الجزء الأول المنجز والجزء الثاني وضع مخطط الأسس "العقلانية" و"التقنية"، ليس فقط في ملاحظات قليلة ـ مبعثرة في الأجزاء الأولى ـ وكذلك الأسس "الاجتماعية" للموسيقى. من المتوقع أنه أراد أن يترك هذه الأسس "الاجتماعية"، و"السوسيولوجية" ويحتفظ بها لجزء ثالث خاص[45].

سواء أكان ذلك بالرغم من أو مع تأجيل التشديد واتساع الأفق فإن دراسة الموسيقى عرفت زخماً جوهرياً مع المعالجات الفرانكفورتية، من دون إخلال بالمرجعيات التقنية الآلية المباشرة[46]. في المؤتمر السوسيولوجي تحدث فيبر بين أشياء أخرى عن "الشروط التقنية، حيث كان على الفنان أن يتعامل معها بوصفها معطاة كما يتعامل مع عقبات"[47]. في موجز الفصل الأول من الدراسة، الذي هو معني (في كثير أو قليل) بنسقية الصوت العقلانية يتناول فيبر الفكرة ويوجز معها علاقة النظرية الموسيقية مع

---

(45) كذلك يعطي مقال قيمة الحرية (Wertfreiheits) نقاط ارتكاز، انظر أدناه ص 239 من هذا الكتاب.

(46) من الجانبين، في فرانكفورت كما في الدراسة، يذكر فيبر إبداعات هايدن التاريخية الموسيقية، حتى وإن كانت مختلفة في التفاصيل في دراسته عن الموسيقى يتحدث فيبر، أدناه ص 432 من هذا الكتاب عن الآلات الوترية الحديثة: الكمان، والبراتشي والشلو "وهي التي تشكل نوعياً العنصر الحديث لموسيقى الحجرة والرباعي الوتري، كما كونها هايدن بشكل نهائي، كما شكلت نواة الأوركسترا الحديثة"، وقد نال "الأرغن" قسطاً وافراً من العناية في دراسة الموسيقى، في حين لم يذكر في فرانكفورت إلا بشكل هامشي (Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S. 100)، على النقيض من ذلك تصرف بالنسبة إلى آلات النفخ، وفي حين تحدث فيبر تفصيلياً عن تطور تقنية بنائها، وبصورة خاصة عن البوق لدى بيتهوفن وبرليوز (المرجع نفسه، ص 99 وما يليها)، لم تتعرض الدراسة لآلات النفخ إلا بشكل جانبي.

(47) المصدر نفسه، ص 100.

الممارسة: "ما هو مهم بالنسبة إلى النظرية كما هي، لا يوجد شيء أكثر قابلية للإدراك من أنها ظلت تقريباً بصورة دائمة تعرج خلف حقائق التطور الموسيقي. غير أنها لهذا السبب ذاته لم تظل عديمة التأثير، على أن نفوذها لم يكن مطلقاً شيئاً يسقط فقط في كفة ميزان ما هو موجود بالممارسة، وهكذا سيكون صحيحاً أنها سكبت فن الموسيقى في سلاسل طويلة تجر من خلف الظهور"(48). علاوة على ذلك تظهر الجملة الختامية للجزء المخصص لأسس نسق الصوت: "تنتمي العلاقة بين العقل الموسيقي وبين الحياة الموسيقية إلى علاقات التوتر المتغيرة والأكثر أهمية تاريخياً في الموسيقى"، راصدين التحول المفهومي من مؤتمر السوسيولوجيا إلى الدراسة: ما يطلق عليه هناك تقنية موسيقية أو وسائل تقنية موسيقية، يطلق عليه الآن "العقل الموسيقي"، وما كان يحسب هناك على "الإرادة الفنية" الشخصية، يشتمل الآن على "الحركة الحية لوسائل التعبير الموسيقية" أو "الحياة الموسيقية"، التي تحاول أن تنسف تلك "السلاسل" للنظرية وبالتالي وسائل التعبير التقنية المعطاة سابقاً أو على أقل تقدير تخفف من وطأتها. وهنا: يعاد تفسير تلك "القاعدة" الفرانكفورتية المبدئية والمتجاوزة للزمن عن السيطرة المسبقة للإرادة الفنية عبر وسائل التعبير وصولاً إلى علاقة توتر أكثر توازناً وقابلة للتحول تاريخياً.

من حيث المبدأ تبقى قبل كل شيء الفكرة الفرانكفورتية التي مؤداها أن تطور "وسائل التقنية الموسيقية" شأنه شأن تطور كل تقنية

---

(48) انظر أدناه ص 425 من هذا الكتاب "دفع النظرية إلى المستوى الأعلى لفهم الفن في القرنين الأخيرين"، يصلح لهوغو ريمان النظر الموسيقي البالغ الأهمية في زمن فيبر، "بوصفه المهمة الكبيرة الصعبة في أيامنا"، انظر: Riemann, *Musiktheorie*, S. VIII، لفهم علاقة النظرية والممارسة لدى فيبر انظر أدناه ص 206 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

("أيضاً حيث توضع في خدمة التشكيلات الفنية") تتبع قانونية محايثة خاصة بها[49]. لقد أصبحت معرفة "القانونية الخاصة" المشروطة تقنياً بشكل كبير" و"المحايثة عقلانياً"، مكوناً بالنسبة إلى عمل فيبر بكليته في مجال العلوم الاجتماعية بكاملها وذلك في العقد الأخير من حياته، وهذه المعرفة اخترقت مشروع "الاقتصاد والمجتمع" وكذلك الأبحاث حول "أخلاقيات الاقتصاد لديانات العالم" من دون أن ننسى سوسيولوجيا الثقافة المخططة وهو يؤكد في بداية أعماله في "الاقتصاد والمجتمع" "على بنية سلوك الجماعة المشروطة بقانونيتها الخاصة بها"، وهي التي انشغل بها بصورة[50] دائمة. أيضاً ما هو أكثر أهمية تصبح فكرة "القانونية الخاصة" بالنسبة إلى الأبحاث المتعلقة "بأخلاقيات الاقتصاد"، وبصورة خاصة بالنسبة إلى "مقدمتها" المكتوبة بين عامي1913 و1915 و"التأمل المرحلي"[51]،

---

(49) Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S. 100.

(50) "إن أشكال بنى سلوك الجماعة، كما سوف نرى دائماً لها قانونيتها الخاصة"، (MWG 1/ 22-1, S. 81)، توجد "معرفة القانونية الخاصة"، وهذا يعني "الأشكال المشروطة" تقنياً للعلاقات الاجتماعية (*WuG*¹, S. 767, MWG 1/ 22-4)، في جميع أجزاء السوسيولوجيا وفي مجالات الموضوعات، ماكس فيبر الاقتصاد والمجتمع، وبصورة خاصة في التحليلات السوسيولوجية للسيطرة و"للتنظيم البيروقراطي"، مع "قانونيته"، الخاصة الواقعة في بنيته التقنية ذاتها (المرجع نفسه، ص 767) والقانونية الخاصة لتقنية الحزب. (المرجع نفسه، ص 770) غالباً ما يعيد فيبر الجماعات الدينية (MWG 1/ 22-2, S. 168) (اقتباس) ص 369 والصفحة التالية 388 إلى "القانونية الخاصة للإرادة الخاصة بأعلى أشكالها للعنصر الديني"، هناك يتحدث فيبر المرجع نفسه، ص 401 أيضاً عن القانونية الخاصة للعقلانية المحايثة "للعدالة"، انظر لذلك:

Weber, *Recht* 1, *WuG*1, S. 391, ders., *Recht* 8,

المرجع نفسه، ص 505 (MWG 1/ 22-3)، أكثر تفصيلاً عن القانونية الخاصة للسوق، (MWG 1/ 22-1, S. 194).

(51) Weber, *Einleitung* und ders., "*Zwischenbetrachtung*," in: *MWG* 1/ 19, S. 85, 109, 485-488, 492, 496-500 und 515.

حيث يعالج فيبر متجاوزاً ديانات الخلاص، التي لها أيضاً "قانونيتها الخاصة بها"[52] من حيث النموذج المثالي، كل أنظمة الحياة تحت مبدأ "القانونيات الخاصة الداخلية كل واحدة بمفردها"، "والتوتر الذي تحرضه هذه القانونية: إزاء الآخر"[53]. فيما إذا كانت "جماعة طائفية معطاة من الطبيعة"، أو "عقل دولة" "أم كان نظام الاقتصاد الرأسمالي العقلاني الحديث" أو "مجال شهواني جمالي" "أم كان عالم المعرفة المفكرة": كلما اتبعت مجالات القيم هذه "قانونياتها الخاصة المحايثة" كلما أصبحت "غير متاحة بالنسبة إلى كل علاقة قابلة للتفكير فيها مع أخلاقيات الأخوة الدينية"[53a]. فيبر ينقل بكل وضوح هذه الصلاحية إلى الفن "وبخاصة إلى الموسيقى"، التي تأخذ على عاتقها "وظيفة خلاص العالم الداخلي تماماً مثلما هو مفسر: من الحياة اليومية وقبل كل شيء من الضغط المتنامي للعقلانية، النظرية منها والعملية"، حيث إنها "أكثر الفنون جوانية"، وهي تستطيع في شكلها الأكثر نقاءً: الموسيقى الآلية أن تبدو بوصفها شكلاً بديلاً للتجربة الدينية الأولى خاليةً من المسؤولية وخادعةً من خلال القانونية الخاصة لعالم غير عائش في الداخل: وهي تدخل فعلاً، مثلما يؤكد فيبر من حيث النموذج المثالي بالاعتماد على كيركيغارد (Kierkegaard) "في منافسة مباشرة مع ديانة الخلاص"[54].

---

(52) المصدر نفسه، ص 109.

(53) Zwischenbetrachtung، المصدر نفسه، ص 485.

(53a) المصدر نفسه، ص 485، 488، 491 وص 512.

(54) المصدر نفسه، ص 500 والصفحة التالية.

Søren Kierkegaard, *Entweder/ Oder: Erster Teil*, übersetzt von Emanuel Hirsch (Gütersloh: Verlagshaus Mohn, 1979), Band 1, S. 76f.:

"من المعروف أن الموسيقى كانت في جميع الأزمنة موضوعاً للاهتمام غير الموثوق للحماسة =

تشير دراسة الموسيقى إلى أن فكرة "القانونية الخاصة" يمكن أن تكون قد سيطرت مادياً على سوسيولوجيا الثقافة المخططة، وهي توسع مدى معرفة مؤتمر السوسيولوجيا الفرانكفورتي تلك من "قانونية التقنية المحايثة الخاصة" إلى أسس الموسيقى العقلانية "النسقية الصوتية، من حيث إنها تتبع "منطق العلاقات الصوتية" ومعه التطور الديناميكي الخاص لنسقية الصوت الغربية ونظرية الموسيقى. ما يفهمه فيبر من منطلق السوسيولوجيا الثقافية، وهذا يعني من وجهة نظر "المضامين الثقافية" تحت ما يسمى "بالقانونية المحايثة" يؤكده في المؤتمر السوسيولوجي كما أيضاً في دراسة الموسيقى، في مقالة "حرية القيمة"، كما يوجزه مرة ثانية في "الملاحظة الأولية"[55] وبالاستناد إلى هلمهلوتس يشرحه عيانياً على أرضية فن البناء، بمعنى لدى "الانتقال إلى الأسلوب القوطي"، الذي "لم يخترع القوس المدبب المعروف قبل ذلك ديكورياً، وإنما حلَّ مشكلةً عظيمة محددة تماماً تتمثل في تدعيم القبة، وربما أيضاً دعم التعشيقة؛ تلك المشكلة التي شغلت تقنياً مهندس العمارة، وكانت ممكنة تبعاً للمهمات التقنية المعطاة فقط من خلال استخدام البناء لذلك الشكل من الأقواس في خدمة أهداف محددة. وهكذا تتداخل لحظات كثيرة مختلفة في تاريخ الثقافة وتفعل فعلها، وهنا تدخلت بشكل كبير وخلّاق لحظة في تقنية

= الدينية، كلما اشتد الورع الديني كلما قال المرء للموسيقى سحقاً ثم أكد هذه الكلمة الحماسة الدينية تتطلب ما هو روحي معبراً عنه ولذلك فهي تبحث عن اللغة، التي هي وسيلة مناسبة لما هو روحي، ومن هنا فهي تلقي بالموسيقى جانباً، فهي بالنسبة إلى الروح وسيلة حسية، وهي بالتالي دائماً وسيلة ناقصة، لكي تعبر فيها عن الروح"، حول الفن الأكثر جوانية انظر أدناه ص 203 من هذا الكتاب.

(55) Weber, *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S. 99; ders., *Wertfreiheit*, S. 56; ders. "*Vorbemerkung*," in: *GARS* I, S. 2f. (MWG 1/ 18).

البناء المحضة"[56]. يشكل "مضمون تقسيم الفراغات الداخلية القوطية"، بالمقابل، هكذا تقول دراسة الموسيقى، "نتيجة غير مرغوب فيها" لهذا "الحل" لتلك المشكلة المتعلقة بدعم القبة ـ تماماً مثل جمال صوت الكمان بوصفه "إنتاجاً جانبياً غير مرغوب فيه" لتجديداتها المتعلقة بتقنية البناء[57]. إذا كان فيبر بعد ذلك يستخدم مفهوم "القانونية الخاصة" في معظم الأحيان بين مزدوجين، فإن ذلك

---

(56) Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S.99;

قارن: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 372f.,

وهو يكتب: "مثلما حققت الاختراعات التقنية المتلاحقة المرتبطة بمهمات متناسية ثلاثة مبادئ مختلفة تماماً في الأسلوب، وهي: الخط المستقيم الأفقي، القوس الدائري والقوس المدبب"، وهو يتابع في المرجع المزكور "لقد اخترع الإيطاليون (الأتروسكيون) مبدأ القبة المبنية من حجارة مجتمعة ذات شكل إسفيني، وهذا يعني أنه أصبح ممكناً من خلال هذا الاختراع التقني أن تغطي أبنية كبيرة بسقوف مقببة، وهذا ما لم يستطعه الإغريق بألواحهم الخشبية. مع القوس المقبب يظهر القوس الدائري في الفن الروماني (البيزنطي) كعنصر أساسي في التوزيع والزخرفة، أما في بناء القبة فتدخل الحجارة المنحوتة على شكل إسفين بطريقة معاكسة ولأنها تدفع بالكل بطريقة متساوية نحو الداخل فإن كل حجر يمنع ما بجانبه من السقوط. وفي حالات القباب الكبيرة يكون الجزء الأوسط الممتد أفقياً هو الأكثر خطورة، وبالتالي فهو يمكن أن يتداعى لدى أقل زحزحة للحجارة المجاورة. وحيث إن بناء الكنائس في العصور الوسطى اتخذ أبعاداً شاسعة فقد تقرر إلغاء القسم الأوسط من القبة الواقع أفقياً واستعيض عنه بدفع الجوانب بشكل كبير نحو الأعلى إلى أن تصطدم بالقوس المدبب، وبعد ذلك أصبح القوس المدبب يمثل المبدأ المسيطر، حيث أصبحت المباني تتميز بشكل كبير من طريق الأعمدة الصاعدة وهذا ما أعطى للبناء أشكالاً قاسية، ذلك أن الكنائس أصبحت عالية جداً من الداخل. ربما كانت خشونة الأشكال، وهي محكومة بشكل كامل من قبل النتائج العجيبة التي تهيمن على أبهة الأشكال الملونة للكاتدرائيات القوطية، تؤدي خدمة من أجل الإعلاء من شأن الانطباع بكل ما هو عظيم وقوي".

(57) إلا أن مقارنة فيبر بين مضمون التقسيم القوطي وبين مجال صوت الكمان ليست واضحة من حيث علم النحو، ما هي "المزايا" المقصودة في مسألة الكمان، وما هو "المنتج الجانبي" غير المرغوب فيه، يمكن العودة إلى ص 435 والصفحة التالية من هذا الكتاب. هنا كما في بضع حالات أخرى مزدوجة المعنى من جانب علم النحو كان على المحررين أن يتنازلوا عن تدخلات للتصحيح.

في الحقيقة ليس سوى تعبير عن حذره بخصوص التراجع الإشكالي سببياً: فكونه يساوي بين ما هو "قانوني خاص" وبين ما هو "مشروط تقنياً" أو "عقلانياً"[58]، فينبغي على استنتاجات البنية الفوقية المادية الاقتصادية أن ترفض محاولات التفسير الوحيدة السبب، أو على أقل تقدير تضفي النسبية عليها.

3 ـ سوسيولوجيا الأدب لدى فوسلر وسوسيولوجيا الثقافة عند فيبر

بعد شهرين من انفضاض مؤتمر السوسيولوجيا في فرانكفورت وُجدت الدلائل الأولية على سوسيولوجيا الثقافة المخططة، وذلك بالنسبة إلى "مضمون الثقافة" في الأدب واللغة. في كانون الأول/ ديسمبر 1910 يمتدح فيبر في رسالة إلى الروائي كارل فوسلر (Karl Vossler) "إلى الدرجة القصوى" نقده "سوسيولوجيا اللغة" لدى راول دو لاغراسيري ويسأل: "هل يوجد حتى الآن نوع من البدايات، التي هي أفضل من هذا الإنجاز الذي هو غير ناضج تماماً؟ عند ذلك سأكون لك شاكراً بشكل استثنائي من أجل إعطائي فكرة عن الموضوع. لأنك سوف توافقني الرأي: بأن مشكلات حقيقية مخبأة في المحيط من حولنا"[59]. أقام الروائي فوسلر منذ عام

---

(58) Weber, *Umbildung des Charisma*, *WuG*1, S. 767,
انظر أعلاه ص 186، الهامش رقم 50 من هذا الكتاب.

(59) رسالة فيبر إلى فوسلر (Vossler) في 11 و14 كانون الأول/ ديسمبر 1910، (MWG 11/ 6, S. 729f.)، فيبر يعود إلى كارل فوسلر:
(Besprechung von) Raoul de La Grasserie, *Etudes de psychologie et sociologie linguistiques. Des parlers des différentes classes sociales* (Paris: Paul Geuthner, 1909), in: *Deutsche Literaturzeitung*, Jg. 31 Nr. 30 vom 23. Juli 1910. Sp. 1883-1886,
(من الآن وصاعداً Vossler, *Besprechung*).

1909 في هايدلبرغ ومن ثم أمضى سنتين في فورتسبورغ، وظل يمارس عمله في ميونيخ منذ عام 1911، ولقد أقام فيبر معه علاقة وثيقة منذ العام[60] 1904، وكان يقابل أعماله بمزيد "من الإعجاب الصريح من حيث الأسلوب والمضمون" - كان فوسلر ينظر - كما حاول لاغراس - إلى تاريخ نشوء لغة الكتابة الفرنسية تحت مبدأ "التطبيقات الاجتماعية والزحزحات" على أنها "مهمة مغرية بقدر ما هي ملحة"[61]. إبان ذلك يفتقد هو، كما يظهر[62] من بحثه حول فيلمهم التاسع من بواتييه ومن "تاريخ نشوء فن الشعر الحديث الأكثر قدماً وهو الشعر الذي نشأ في منطقة البروفانس"، إلى القليل من مستوى المعرفة الحالية "حول العلاقات الاقتصادية المجتمعية، الدينية وبصورة خاصة الثقافية، وكيفية تشكلها في جنوب فرنسا في مسار القرنين العاشر والحادي عشر"، إلا أنه على المرء أن يستقصي متجاوزاً "البحث المحلي التاريخي الثقافي" "الشعرية ذاتها عبر

---

(60) انظر رسائل فيبر في 17 كانون الأول/ ديسمبر 1904 (Nl. Karl Vossler, BSB München, Ana 350, 12; MWG 11/ 4).

وفي 5 أيار/ مايو 1908 (MWG 11/ 5, S. 556-563) الاقتباس من المرجع نفسه، ص 557، الإعجاب المفضل والمتحمس الذي أبداه فيبر بعد قراءات متعددة لدانتي والواضح من الرسائل بين عامي 1908 و1910،

Karl Vossler, *Die göttliche Komödie: Entwicklungsgeschichte und Erklärung* (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1907),

إنما هو غريب من نوعه في علاقات فيبر بزملائه، في ميونيخ دعا فيبر الروائي الذي يصغره بثماني سنوات إلى جلسة حوار جامعي حول دراسته عن الموسيقى مع موضوعات أخرى، انظر أعلاه ص 257 من هذا الكتاب.

(61) Vossler, *Besprechung*, Sp. 1884.

انظر أعلاه الهامش رقم 59 من هذا الكتاب.

(62) Karl Vossler, "Die Kunst des ältesten Trobadors," in: *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis, Trieste, Maggio MCMIX* (Trieste: Stabilimento artistico tipografico G. Caprin, 1910), S. 419-440,

(من الآن وصاعداً Vossler, *Trobador*, hier S. 419).

أسرار مولدها وأن يلقي ضوءاً على الحالة انطلاقاً من الروح الشعرية الخاصة".

لقد أيقظت دراسات فوسلر لدى فيبر "السؤال من جديد، أين يمكن لي أن ألتمس المعرفة بالشكل الأمثل حول الشروط الاجتماعية وحول الوسط المحلي (التعبير الشنيع) كي أفهم ثقافة التروبادور"[63]. من جهة ثانية يظهر التوازي المضموني والمنهجي حول قصد معبر عنه بعد سنة ونصف في وضوحه التام: "سوف أكتب بالتأكيد شيئاً ما عن تاريخ الموسيقى، وهذا يعني فقط: حول شروط اجتماعية محددة، نستطيع أن نشرح انطلاقاً منها أننا نحن فقط يكون لدينا موسيقى هارمونية"[64]. زيادة على ذلك تتجلى أهمية فوسلر في الطريقة التي يطرح فيها "مشكلته" وتساؤله، وهذا ـ هكذا فيبر[65]، "هو الشيء الحاسم بمفرده وبوصفه إنجازاً في عيني" و"هو بالنسبة إلي شخصياً شديد الأهمية ومصدر سعادة لي"، وهذا يعني أنه يتخذ هذا الإنجاز كمثل أعلى بالنسبة إلى مشروعاته المتعلقة بسوسيولوجيا الثقافة.

وهذا يصلح بالدرجة الأولى سواء أكان ذلك بالنسبة إلى الحقائق كما بالنسبة إلى الموضوعات. في رسالة تعود إلى كانون

---

(63) رسالة فيبر إلى فوسلر في 11، 14 كانون الأول/ ديسمبر 1910 (MWG 11/ 6, S. 730)، من المتوقع أن فيبر يعود مرة ثانية إلى "شعر الفرسان البروفنساني" الذي ذكره في عام 1909 في Auseinandersetzung mit Eduard Meyer،
(Weber, *Kritische Studien*, S. 175, Fn. 24) erwähnt.

(64) فيبر في رسالة إلى أخته ليلي شيفر (Lili Schäfer) في 5 آب/ أغسطس 1912، (MWG 11/ 7, S. 638f).

(65) رسالة فيبر في 15 تشرين الثاني/ نوفمبر 1911 إلى فوسلر، (MWG 11/ 7, S. 358).

الأول/ ديسمبر من عام 1910 يتساءل فيبر لدى زميله الروائي عما يلي: "فيما إذا كان وكيف يمكن أن يكون مجهود شرقي مشاركاً بطريقة ما في نشوء المكونات الشهوانية النوعية (لثقافة التروبادور وما أشبه ذلك)، ومن ثم بعد ذلك دائماً: لماذا في فرنسا بخاصة في منطقة البروفانس توجد هذه المواقف المختلفة حول موقع المرأة في الشرق من جهة وفي الغرب من جهة ثانية (حيث يحلل كتابك المبكّر تطورها الداخلي المتواصل)[66]. بعد المؤتمر السوسيولوجي الثاني الذي عقد في تشرين الأول/ أكتوبر 1912 في برلين تابع فيبر ما استجد فيه، من حيث إنه ـ ضمن الحديث حول الأهمية السوسيولوجية الثقافية "للوطنية" و"للأمة"، يشير بالنسبة إلى "فرنسا [....] إلى مقالات نشوء لغة أدب موحدة، ومن ثم هنالك شيء ما آخر، نشوء أدب مكتوب في لغة الشعب"[67] فيبر يذكر ـ "لأن المرء غالباً لا يفكر فيه" ـ "مسؤولاً نموذجياً عن هذا التطور [....]: النساء، وهذا يعني أن إنجازهن النوعي بالنسبة إلى تكوين شعور وطني معتمد على اللغة يقع هنا. إن الشعور الشهواني المتجه نحو النساء لا يمكن أن يكتب بلغة أجنبية أو في حال كان كذلك سيبقى عصياً على الفهم من قبل النساء الموجه إليهن، من المؤكد أنه ليس شعر البلاط أو شعر الفروسية وحدها، وهذا لم يحصل في البداية وإنما جرى مؤخراً وبصورة كافية من الغنى أن اللغة اللاتينية في

---

(66) رسالة فيبر إلى فوسلر في 11 و14 كانون الأول/ ديسمبر 1910 (MWG 11/ 6, S. 730f.)، فيبر يعود إلى:

Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum "süßen neuen Stil" des Guido Guinicelli, Guido Calvanti und Dante Alighieri* (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1904),

(من الآن وصاعداً Vossler, *Grundlagen*).

(67) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 51.

فرنسا، وإيطاليا وألمانيا وكذلك اللغة الصينية في اليابان قد تم الانصراف عنهما لتحل محلهما اللغة الوطنية، حيث رفعت إلى مستوى اللغة الأدبية[68].

إذا كان الموضوع المتعلق بتاريخ الأدب وسوسيولوجيا الأدب يثيران اهتمام فيبر بشكل كبير، فإن ذلك يبدو جلياً من خلال ملاحظتين اثنتين تشيران كما يقال سلبياً إلى مشروع سوسيولوجيا الثقافة، فمن جهة أولى هو يسأل في المؤتمر السوسيولوجي في برلين عطفاً على بحث فوسلر المعالج لتاريخ اللغة عن "أهمية لغة الشعب"، التي "تتقدم بصورة متواصلة تحت تأثير توسع المهمات الإدارية للدولة وللكنيسة، بوصفها لغة دائمة للدوائر الرسمية وللمواعظ"، وهذا "ليس عليَّ أن أصفه هنا"[68a]. من شأن الفقرات المثبتة على أبعد تقدير نحو بداية 1914 في "الاقتصاد والمجتمع"[69] أن تعمم الملاحظات البرلينية المتعلقة بتاريخ الأدب والتي تدور حول سؤال سوسيولوجيا السيطرة عن "تأثير الثقافة العامة من خلال البنية الأبوية والإقطاعية للنظام السياسي. [....] من المعروف أنه عندما يتحكم النظام الإقطاعي في مستوى تطور طبقة حية تملك وعياً

---

(68) المصدر نفسه، انشغل فيبر إلى جانب فرنسا بإيطاليا وباليابان، المصدر نفسه، ص 74، حيث قدم آراءه أمام محدثه روبرت ميشال، "الحقائق" حول تطور لغة أدبية موجودة بوضوح بشكل استثنائي، زيادة على ذلك تظهر ملاحظات متأخرة، المصدر نفسه، ص 189 حول شعريات السكالدن، وكذلك حول الفن الجميل الفرنسي للقرن السابع عشر، كيف ازدهرت بشكل تفصيلي أعمال فيبر في مجال سوسيولوجيا الأدب.

(68a) المصدر نفسه، ص 51.

(69) لمعرفة تاريخ أقدم تأليف، انظر: Edith Hanke, "Max Webers "Herrschaftssoziologie": Eine werkgeschichtliche Studie," in: dies. und Wolfgang Mommsen, Hg., *Max Webers Herrschaftssoziologie: Studien zu Entstehung und Wirkung* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2001), S. 19-46, hier S. 39.

فروسياً، عند ذلك لا بد أن ينشأ نظام تربية لإدارة حياة فروسية مع جميع النتائج المترتبة على ذلك: تمثل انبثاقات التطور النمطية التي ليست للوصف لتراثات الثقافة الغنية المحددة (على المستوى الأدبي كما على مستوى الموسيقى والفنون التشكيلية)، بوصفها رسل التجلي الذاتي والتطور والمحافظة على هالة الطبقة المسيطرة مقابل الطبقة المحكومة، التربية التأملية إلى جانب ما هو قبل كل شيء عسكري رياضي، وهنا يكتمل تكون النمط المتعدد الأشكال حتى الدرجة القصوى للتربية التهذيبية التي تشكل[70] القطب المقابل الراديكالي ضد التكوين الاختصاصي للبنية البيروقراطية الصرفة وهو "هنا" أي في المؤتمر السوسيولوجي البرليني ليس للوصف: نشوء لغة أدب مختلفة ولغة شعب في سياق ثقافة التروبادور في جنوب فرنسا وتربية "التهذيب" الناتجة منها الفنية اللغوية والإقطاعية الفروسية، هذا ما يريد فيبر أن يبقيه لسوسيولوجيا الثقافة المخططة وللفعل المتعلق بسوسيولوجيا الأدب وبتاريخ الأدب، من دون أن ننسى أن زميله الروائي قد قدّم له الدوافع لذلك[71].

---

(70) Max Weber, "Wirkungen des Patriarchalismus und des Feudalismus," in: *WuG*[1], S. 738f. (MWG 1/ 22-4). Weber, *Bürokratie*, ebd., S. 677,

يضع نمط التربية الفروسية في العصر الوسيط وصولاً "إلى شخصية مهذبة" في السياق التاريخي العالمي ويتابع: "يقوم تأهيل طبقة السادة كما هي زيادة في "الكيفية الثقافية [. . . . .] وليس على المعرفة الاختصاصية".

(71) Vossler, *Trobador*,

(انظر أعلاه ص 191، الهامش رقم 62 من هذا الكتاب)، ص 438 يسأل عن شروط التاريخ الاجتماعي "لفن الشعر الحديث الأكثر قدماً" في جنوب فرنسا، "إلى أي مدى ازدهر كل من تهذيب الأخلاق الفروسية لتكوين لغة بلاط، وقواعد خدمة النساء وما أشبه ذلك في زمن وفي محيط الأمير (يعني بذلك فيلهلم من بواتييه)، إن ذلك دراسة لا علاقة لها بنا مع بقية فرنسا، وإنما ما يجعل ما هو استثنائي وخاص في الجنوب مفهوماً بالنسبة إلينا، إنما هو ضرورة ملحة".

مع كل ما تقدم يمكن القول ونحن نتجاوز موضوع تاريخ الأدب بأن فوسلر هو خصم واضح لفيبر في مجال سوسيولوجيا الثقافة المحاججة على مستوى الفروق الضئيلة منهجياً. فمن جهة يرفض الاثنان تصاميم لامبرشت المتعلقة بنظرية التطور، كما يرفضان "الثقافوية الفاقدة للروح"، للماديين المقتنعين بماديتهم، للطبيعيين وللوضعيين[72]. في موقعهما وبصورة خاصة في موقعه يريد الروائي أن ينشئ سوسيولوجيا ثقافية مؤسسة بشكل عريض، لكن عليها أن تحمي نفسها إزاء تفسيرات فئوية أو طبقية متسرعة "وغير خبيرة" لمضامين الثقافة. إنه حتماً يلفت النظر بقوة في فرنسا، كما أن مما هو مميز بالنسبة إلى طريقة التفكير الفرنسية، إنما هو "التوازي النظامي تقريباً على حد الشعرة بين التطور الأدبي والسياسي واللغوي"، ما يلفت النظر وما هو محدد بالنسبة إلى طريقة التفكير الفرنسية هو أن اللهجات الخاصة ولغات الكتابة تظل متأثرة نوعياً وكليّاً بالطابع الطبقي، وهذا ما سنتعرفه في زوال لغة الكتابة البروفنسالية، التي سارت مع "تحقق الديمقراطية لدى طبقة الأعيان في جنوب فرنسا"، إلى جانب ذلك توجد عوامل جغرافية لها تأثيراتها في أقل تقدير، كما توجد ـ قبل كل شيء ـ "مجالات المعنى"، "ودعائم مشاعر وأفكار" للّهجات وللغات[73]. في فلورنسا حيث عاش الشاب

---

(72) Vossler, *Grundlagen*, S. 1, 5, 8,

(انظر أعلاه ص 191، الهامش رقم 62 من هذا الكتاب) المرجع المذكور، حدود سوسيولوجيا اللغة في:

Hauptprobleme der Soziologie: Erinnerungsgabe *für Max Weber*, hg. von Melchior Palyi (München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1923), Band 2, S. 362-389, hier S. 374.

(73) Vossler, "Zur Entstehungsgeschichte der französischen Schriftsprache" in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Jg. 4 (1911), S. 45-60, 157-172, 230-246, 348-363 und 476-494, hier S. 46f. und 52.

دانتي وجدت جنباً إلى جنب مجموعة من اللغات: وهي اللاتينية بوصفها "العالم العالي المتغير حسب نظام التعليم: الفرنسية وهي لغة الثقافة المتوسطة المتجهة نحو الأناقة؛ البروفنسالية وهي لغة الشعر الغنائي المتفارقة أرستقراطياً والإيطالية لغة الحياة الروحية البورجوازية الديمقراطية". حتى يومنا هذا يمكن الحديث عن مثل هذه الفروقات في الأهمية بما لها من وظائف، مثال على ذلك "بروفسور ألماني يسيطر تماماً عندما يتحدث في فرنسا بفرنسية طليقة حول مسائل علمية، في حين لا يحقق أي نجاح إذا ما تحدث لسيدة فرنسية جميلة بقضايا محببة بأسلوب أنيق. لقد تصاعدت الملكة الفنية اللغوية على دعامة مشاعر أخرى، ودعامة أفكار أكثر مما تصاعدت على لغة الحب"[74]. هذا "المثل الجميل والمناسب بصورة ممتازة" يبدو بالنسبة إلى فيبر صالحاً بشكل كبير لتقرير متطلبات التفسير السوسيولوجية. "إنه لمن دواعي السعادة بهذا الخصوص أن يتم التحذير من الاعتقاد بأن التكوينات اللغوية الاستثنائية للطبقات الاجتماعية يمكن أن يكون لها أساسها الحاسم الأخير في القوة الاجتماعية الخارجية والسيطرة لهذه الطبقات كما هي، وليس في الخصوصية الداخلية للأقاليم الروحية المختلفة التي تدور المسألة حولها. مع هذه "الأقاليم الروحية" "للقضية" ذاتها، وهذا يعني للغة والأدب وهو أظهره فوسلر بشكل متقن: "منذ البداية حدود كل محاولة لتأمل سوسيولوجي في تاريخ اللغة"[75]. من جهة ثانية يرى فيبر، إيجابياً، كما يمكن أن نستخلص من معالجاته في مقالته "حرية

---

(74) المصدر نفسه، ص 297 والصفحة التالية، للتبيان يذكر فوسلر، المصدر ذاته من القرن الثالث عشر ملك قشتالة وليون، ثم الشاعر والمغني ألفونسو العاشر، السابيو، الذي "ألّف أعماله النثرية بالقشتالية وأغاني الحب بالتاليسية كما ألف من شعر البلاط الخاص أغاني بالبروفسالية".

(75) هكذا فيبر في رسالته في 15 تشرين الثاني/ نوفمبر 1911 إلى فوسلر، (MWG .11/ 7, S. 359f

القيمة"، وكذلك في تحليل دعائم المشاعر والأفكار تلك وفي "مضامين المشاعر" النمطية الطبقية والنمطية الزمنية المهمة الخاصة لسوسيولوجيا الموسيقى، الفن والثقافة[76].

من جهة ثانية صاغ فوسلر مسبقاً سؤال فيبر "لماذا مباشرة هنا"، الذي يوجه جميع دراساته التي تعالج التاريخ العالمي، وقبل كل شيء دراسة الموسيقى لديه. في "الحياة الثقافية للبروفانس" يكتشف فوسلر[77] "علاقة سببية داخلية بين ازدهار خدمة النساء وغناء المنن[*] (Minnensang) وبين اختراق ما هو بروتستانتي وكثير من أشكال الإلحاد المختلفة الأخرى. لا بدّ للمرء من أن يتعجب عندما يرى، كيف ازدهرت بأفضل حال النظرية الحافلة بالتنازلات لبتروس فالدوس مباشرة فوق البقعة الأوروبية المتمدنة وفي "البروفانس الضاحك"، وكيف في اللغة ذاتها، التي غنت فيها العبقرية الجديدة للفرسان، للأسلحة وللحب، حيث أخذ يعد صوت جاد بالصيام والتعفف". فيبر بنى على ذلك متابعاً وسأل: "لماذا مباشرة في فرنسا وبخاصة في البروفانس، هذه المواقف المختلفة عن الشرق من جهة، وعن موقع المرأة في الغرب من جهة ثانية [في ثقافة التروبادور] حول المرأة[78]؟ من شأن دراسة الموسيقى لدى فيبر أن تغرس هذا السؤال، لماذا، مباشرة، هنا هذا التعلّق بسوسيولوجيا

(76) انظر أدناه ص 239 من هذا الكتاب.

(77) Vossler, *Grundlagen*, S. 2f.، (انظر أعلاه ص 193، الهامش رقم 66 من هذا الكتاب).

(*) نوع من شعر الحب موجه إلى معشوقة بذاتها وقد ساد في العصر الوسيط في شمال أوروبا (المترجم).

(78) رسالة فيبر إلى فوسلر في 11، 14 كانون الأول/ ديسمبر 1910، (MWG 11/ 6, S. 730f.)، فيبر يعود إلى: Vossler, *Grundlagen* (انظر أعلاه ص 193، الهامش رقم 66 من هذا الكتاب).

الأدب فوق أرض سوسيولوجيا الموسيقى وتاريخ العالم: "لماذا تطوّرت مباشرة في نقطة ما من الأرض انطلاقاً من تعددية الأصوات الواسعة الانتشار الموسيقى البوليفونية والهارمونية الهوموفونية والنسق الصوتي الحديث بصورة إجمالية؟"[79] في النهاية تفتح "الملاحظة الأولية"، حول "المقالات المجموعة لسوسيولوجيا الدين"، مع نوع السؤال ذاته، الأفق الأوسع: "أية سلسلة من الظروف قد قادت إلى أنه فقط على أرضية الغرب، وهنا فقط، تجلت ظاهرات ثقافية من شأنها كما نتصور على أقل تقدير بكثير من الفرح أن تحقق توجهاً في التطور امتلك أهمية وصلاحية عالميتين؟"[80] بكلمات أخرى: ما بحث عنه فوسلر بالنسبة إلى فن الشعر الأكثر قدماً أو لغة الأدب أو مكان منطلقها الخاص: البروفانس، خطط له فيبر بالنسبة إلى "مضامين الثقافة" المختلفة وبصورة خاصة بالنسبة إلى الموسيقى الهارمونية والغرب.

4 ـ "أحياناً عقلاني، أحياناً تقني، أحياناً سوسيولوجي"

لم يكن مشروع فيبر في أن يكتب سوسيولوجيا ثقافية، في مؤتمر السوسيولوجيا في برلين في تشرين الأول/ أكتوبر من عام 1912 حاضراً فقط في الاعتماد على إنجازات فوسلر في سوسيولوجيا الأدب، بل هنالك أيضاً بعض الأطروحات حول "الزخرفة البدائية"، وقبل كل شيء هناك موجز مختصر للمعالجات الإثنولوجية لدراسة الموسيقى تشير إلى هذا المشروع. أما ما دفع فيبر لذلك فهو سؤال مؤتمر السوسيولوجيا عن "المكونات السببية"، التي تؤدي إلى نشوء شعور وطني، حيث توجد إلى جانب "المصائر السياسية المشتركة"،

---

(79) انظر أدناه ص 398 من هذا الكتاب.

(80) Weber, "*Vorbemerkung*," in: *GARS* I, S. 1 (MWG 1/ 18).

"اللغة المشتركة"، و"تأثير العرق"، وهذا يعني السؤال، "إلى أي مدى توجد كيفيات موروثة مكونة للجماعة"، وخاضعة للمناقشة[81]. ونتيجة ذلك يظهر لنا اتهام فيبر بقوة كبيرة لزملائه، بأنهم تركوا السؤال "في ما إذا كانت هنالك علاقات، وإذا وجدت فما هي طبيعتها بين الفن والعرقية؟"، من دون أن يواجهوه، وهذا ما تدفعه إليه بمنتهى القوة مشاريعه حول سوسيولوجيا الثقافة. على أن فيبر يمارس بكل صراحة دراسات إثنوغرافية ارتباطاً بالتاريخ العالمي: "إن التماثل البعيد المدى للزخرفة البدائية لا يتحدث في الحقيقة وبصورة حتمية ضد أهمية الفروقات بين الأعراق. ذلك لأنه تشترك في هذا الحديث المصادر النمطية المكتشفة الآن بصورة تدريجية من قبل الإثنوغرافيا للعناصر الزخرفية وتفرض شروطها، لكن في ما يتعلق بصورة خاصة بالإنجازات الفنية، وهكذا يكون الأمر كمثال على ذلك بالنسبة إلى أوروبا باعتقاد وجود مركز فني يعود إلى العصر الحجري القديم واقع نسبياً إلى الشمال، على أنه حقيقة يمكن أن تدل على أقل تقدير بطريقة تدعو إلى التفكير في مؤهلات عرقية نوعية لبلدان الشمال[82]".

ذلك أن فيبر لا يؤمن بصلاحية مثل "هذه المؤهلات العرقية النوعية"، بوصفها عوامل تفسير للفن والثقافة، ونظريات الأعراق لا يمكن بالنسبة إليه[83] أن تقدم شيئاً يحمل قوة البرهان على أرضية

---

(81) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 50f. und 74.

(82) المصدر نفسه، ص 189.

(83) عندما تكون في الإجمال "طريقة الاستجابة للمنبهات"، التي يجب أن تعالجها كما هو موجود في "الملاحظة الأولية"، Weber, "*Vorbemerkung*," in: *GARS* I, S. 15 (MWG 1/ 18)، "علم الأمراض العصبية المقارن للعروق والبسيكولوجيا"، ومن ثم ينظر فيبر في المرجع المذكور إلى الآلة الفيزيولوجية النفسية، على أنها "موضوع التوريث"، لكن ليست "مضامين الثقافة" في *Vorbemerkung* المرجع المذكور ويشدد فيبر مرة ثانية على =

"مضامين الثقافة"، كل ذلك موجود بالدرجة الأولى في دراساته المتعلقة بعلم الموسيقى وبصورة خاصة في إثنولوجيا الموسيقى وفي التاريخ العالمي، وهي التي حاضر في نتائجها في برلين، حيث قدم ثلاث أطروحات استفزازية من شأنها أن تظهر القرابات غير المتوقعة وتعاكسات الثقافات الموسيقية، التي ترفض التقييم المتعارف عليه زمنياً لقراءة الثقافة الألمانية، ومهدها الهلليني، كما ترفض أيضاً اختصار الموسيقى "البدائية" وبصورة خاصة الصينية منها[84]. وهكذا يرى فيبر من جهة "أن الفن الهلليني مبدئياً تربطه صلة قرابة مع الفن العربي، والهندي، والجاوي، والياباني وحتى مع الصيني ذاته"، من جهة ثانية يوجد فقط "في أوروبا الحديثة [.....] منذ العصر الوسيط نسق موسيقى هارموني، كما يوجد ما ينتمي إليه بصورة خاصة فقط بدايات في أفريقيا ومنطقة البحر الجنوبي، لكن لا يوجد مثيل له لدى الشعوب القديمة"، في النهاية يمكن العثور في مبادئها" أنَّ الموسيقى الصينية أكثر قرباً إلى الهللينية من الموسيقى الألمانية"[85]. وهذا يعني أنها ليست نظريات عرقية غير كفوءة تجريبياً هي التي دفعت فيبر إلى هذه الأطروحات، وإنما تحليلات مؤسسة على إثنولوجيا الموسيقى، وهي تقود، كما تبيّن دراسة الموسيقى[86] بدايةً على قاعدة الفونوغرامات إلى أساس صحيح تماماً وهذا يعني إلى

= شكوكه مقابل "الجانب الإنثروبولوجي للمشكلة"، والتسليم: بأن "الكيفيات الوراثية قدمت هنا الأساس الحاسم"، بدلاً من ذلك هو نفسه يعد بمعارف كثيرة من "العمل السوسيولوجي والتاريخي"، لكشف ما أمكن كل تلك الأشكال من النفوذ والسلاسل السببية، التي هي قابلة للتفسير بشكل مرضٍ، من خلال استجابات على المصائر وعلى العالم المحيط.

(84) انظر أعلاه ص 114 والصفحة التالية، وص 126 من هذا الكتاب.

(85) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 190.

(86) انظر أدناه ص 324 من هذا الكتاب.

"معرفة تجريبية صارمة". بشكل خاص فاجأ فيبر من خلال واجه به "إيجابياً" النظريات العرقية: "كل الفروقات البادية بشكل قوي للعيان والمختلفة تبدو قابلة للتفسير أحياناً عقلانياً، أحياناً تقنياً وأحياناً سوسيولوجياً"(87). بذلك أتاح فيبر في تشرين الأول/ أكتوبر 1912 كما يقال إلقاء نظرة في غرفة عمله في هايدلبرغ، وهي التي نشأت فيها دراسة الموسيقى (حيث يشير ذلك "المظهر" الحذر إلى الصفة التمهيدية لأطروحاتها)؛ ذلك لأن مستويات التفسير الثلاثة تعكس تماماً التبويب الكبير للدراسة، حيث يحقق فيبر بذلك "أسسها" العقلانية والتقنية الآلية، في حين وضع فقط مخطط محاججتها "الاجتماعية" و"السوسيولوجية" إلا أنه لم ينجزه تماماً إلا في تلميحات(88). وإذا كان قد عمل أثناء المؤتمر السوسيولوجي

---

(87) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 190,

كمثال يذكر فيبر "تكوين الصوت للآلات النوعية للشعوب الرعوية، وبالاسم المزمار"، "وظروف كثيرة مشابهة"، حيث يمثل "تكوين الصوت"، ما هو عقلاني كما يمثل "المزمار"، ما هو تقني آلاتي والشعوب الرعوية تمثل سوية التفسير الاجتماعي، في دراسة الموسيقى يذكر فيبر المزمار أكثر من مرة (انظر أدناه ص 411 وص 363 من هذا الكتاب) بوصفه "آلة محلية بدائية لدى رعاة المواشي والبدو في كل مكان"، وهي تصلح "للثلاثي اللاعقلاني"، وقد لعبت دوراً مهماً لدى تكوين مقامية رباعية لحنية (بدلاً من مقامية الثلاثية - الخماسية الهارمونية).

(88) لهذا الثلاثي يمكن إضافة المناخ كشيء تابع (وكذلك كما يمكن أن نرى أدناه، ص 123 من هذا الكتاب البسيكولوجيا الاجتماعية). فيبر يسجل في دراسة الموسيقى بإشاراته إلى "المعالجة المناسبة للثلاثي (Terz) في موسيقى أوروبا الشمالية"، إلى الممارسة الموسيقية الأكوردية للإيرلنديين في القرن الحادي عشر، وإلى "واحدة من أقدم الآلات المعروفة في أقصى شمال أوروبا" مع ماجور الثلاثي الهارموني والغناء السداسي والثلاثي المهم. في تاريخ الموسيقى للفرنسيين والإنجليز هناك "الترتيل الكنسي" حيث يمنحه فيبر "كما في المؤتمر السوسيولوجي للشمال" مكاناً بارزاً (انظر أدناه ص 303، 363، 394، 456، و462 من هذا الكتاب)، إلا أنه لا يرى هنا شيئاً من النظرية العرقية، وإنما إلى جانب العوامل العقلانية، الاجتماعية والتقنية الآتية، توجد عوامل مناخية تفعل فعلها، مثلما يمكن أن نفهم من تأكيد على "طبيعة المجال الداخلي" لآلات اللمس الحديثة، وبالإجمال تأكيد ثقافة موسيقى الشمال =

في برلين على هذه التفسيرات "السوسيولوجية"، فإن الرسالة المكتوبة إلى شقيقته ليلي قبل شهرين تجعلنا نتوقع ذلك، من حيث إن الحديث يجري عن "شروط اجتماعية محددة"، أراد فيبر أن يحللها بوصفها أساس تفسير (للموسيقى الغربية نوعيا، وهذا يعني الهارمونية في هيئة[89] الرهبنة).

5 ـ أكثر الفنون "جوانية"، العقل والفاصلة القدرية

من المعروف أن أطروحات فيبر في برلين ليست فقط ضد نظريات التوريث النوعية العرقية، بل هو يرفض هنا الرأي المنتشر عموماً بأن الموسيقى ليست سوى "الفن الذي ينبع حقيقة من الشعور الحميم"[90]. هذا "فقط" كي نضيفه، لأن فيبر ذاته يسمي في مكان بارز، مقتبساً من شوبنهاور، ونيتشه وبوركهارت الموسيقى "أكثر الفنون جوانية" "إذ إنَّ جوهرها في الأساس ذو طبيعة لا عقلانية أو منافية للعقل"[91]. بالتأكيد بمباشرة الموسيقى، هو يفهم "مضمون

= المرتبطة "بالموطن" وأيضاً تأكيد الصعوبات الإقليمية المحضة ذات الأثر غير الضئيل، والتي وقفت في طريق انتشار آلة البيانو في الجنوب، انظر أدناه، ص 462.

(89) رسالة فيبر إلى ليلي شيفر في 5 آب/ أغسطس 1912 (MWG 11/ 7, S. 639) وفيها لم يتبين بوضوح أن فيبر قد أكمل الجزئين الاثنين، وإن كان قد وضع فيهما مكونات "اجتماعية" بصورة مفردة.

(90) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 189f.

(91) Weber, *Zwischenbetrachtung*, MWG 1/ 19, S. 499-501, und Schopenhauer, *Wille*, Band 1, S. 322, 324, 331 und 528,

(انظر أعلاه ص 109، الهامش رقم 18 من هذا الكتاب) يرى الموسيقى "من القوة إلى درجة أن يصل تأثيرها إلى أعماق الإنسان" "لذلك فإن تأثير الموسيقى أكثر قوة وأكثر عمقاً من بقية الفنون الأخرى، لأن هذه الفنون تتحدث فقط عن الظلال بينما تتحدث الموسيقى عن الجوهر".

Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, S. 423,

يقول عن الموسيقى "هي التي تعرف من بين كل الفنون كيف تنمو على أرض الثقافة =

الثقافة" هذا العاطفي "وأكثر المضامين الثقافية جوانية" بوصفه الأرض العلمية بكل أصالة "لأنه متأصّل في هذا". هذا هو توصيف ماريان فيبر لإسهام زوجها في الأحاديث البرلينية[92] "الفن الذي هو أكثر الفنون نقاءً وهو نابع من المشاعر"، حيث حقق فيبر "اكتشاف" "عقلانية" غربية: موصوفة نوعياً، وهنا يدرك فيبر، أن "الثقافة الغربية في كل أشكالها يتقرر مصيرها بصورة حاسمة من خلال طريقة تفكير منهجية متطورة قبل كل شيء في الإغريقية"[93]، تتجلى في الموسيقى بصورة مباشرة تماماً، بوصفها "عقلاً Ratio" بالمعنى الدقيق: وبوصفها حساب (الأبعاد)، كمنظومة قواعد (Kanonik)، كنظرية بداغورية غنية عن العلاقة بين العدد والصوت. وهذا "ما أثار" فيبر "بصورة خاصة تماماً"، كما تتذكر[94] ماريان فيبر في صورة حياة "لأن الزمن يضعف العقلانية وبالذات ومن دون أن ننسى، أن كثيراً من الفنانين، ولا حاجة لذكر الأسماء ينظرون إلى هذه العقلانية بوصفها قوة كابحة لمقدرتهم الإبداعية".

حتى عندما لا نحسم الأمر، في ما إذا كان فيبر يتبع[95] مبدئياً

= الحقيقية"، "هي آخر جميع الأغراس، ربما لأنها أكثرها جوانية". بالنسبة إلى ياكوب بوركهارت في: تأملات في التاريخ العالمي في المرجع المذكور: *Kritische Gesamtausgabe* (München: C. H. Beck, 2000), Band 10, S. 286,

الموسيقى من جديد "إنها شهاب يدور حول حياة الإنسان في مدار عال وبعيد بصورة هائلة، ومن ثم يقترب دفعة واحدة بحيث إنه لا يوجد فن آخر أكثر منه يعبر عن الإنسان وعن أعماقه".

(92) Marianne Weber, "Vorwort zur zweiten Auflage," in: *WuG*2, S. VIII.

(93) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 348.

(94) المصدر نفسه، ص 349.

(95) Schopenhauer selbst, *Wille*, Band 1, S. 322 und 332,

يخوض نقاشاً مع مقولة الموسيقى المشهورة المذكورة في مجموعة لايبنتز collectio Kortholti: ep. 154 ويعتقد، لأن الموسيقى "فن رائع وعظيم بكل المقاييس وفعله بالغ القوة =

"العقلانية" الحسابية للايبنتز أم مقولة شوبنهاور عن الفن "الأكثر جوانية"، فإن ثنائية "التأمل المرحلي" ودراسة الموسيقى تتحدثان إما ضد أو مع. وهكذا تبقى "طريقة التفكير" العقلانية راديكالياً خارج السؤال، والتي ألّف في ضوئها فيبر دراسته عن الموسيقى، وتكون بمثابة استفزاز للإحساسات الفنية المعاصرة (وليست فقط لهذه الإحساسات). ليس هذا فحسب بل مباشرة منذ البداية غيرت هذه الطريقة في التفكير "موسيقانا الهارمونية" لا بتأملات روحية جميلة، وإنما بمعادلات حسابية للصوت، حيث تمنح لما يسمى بالفاصلة الفيثاغورسية بوصفها "قاعدة أساس لكل عقلنة موسيقية" أهمية مركزية[96].

إلى أي مدى كان فيبر منجذباً إلى "اكتشاف" هذا البعد الباقي "القدري"[97]، تدل على ذلك الحقيقة التي مؤداها، أنه تحدث

= على أعماق الإنسان، بأنه علينا بالتأكيد أن نبحث عما هو أكثر فيها [الموسيقى هي تمرين غير موعى في علم الحساب، يجري من دون أن يعرف العقل أنه يعد]، وقد تحدث لايبنتز مجدداً وكان معه كل الحق، وإن كان لم يتأمل سوى أهميتها الخارجية، المباشرة، أي قشرتها. لكنها لو لم تكن شيئاً أكثر من ذلك، لوجب أن يكون الرضا الذي تحققه كذلك الذي نشعر به لدى تحقق صحيح لتمرين حسابي، ولما استشعرنا تلك السعادة الداخلية، التي نجد معها أعمق ما في ماهيتنا الداخلية جاهزاً للنطق به". ولأن الموسيقى "لغة عامة سامية هي الماهية الداخلية، في أي العالم في ذاته الذي نفكر فيه تحت مفهوم الإرادة، تتحدث في مادة ذات خصوصية، أي بأنغام صرفة" ولأن "الفلسفة ليست شيئاً آخر سوى إعادة صحيحة وكاملة وبالتالي تعبير عن ماهية العالم في مفاهيم عامة"، بإمكاننا أن نكرر ساخرين على الشكل التالي مقولة لايبنتز التي "هي صحيحة تماماً من وجهة نظر متواضعة، متمسكين برأينا الأسمى عن الموسيقى: [الموسيقى هي تمرين غير موعى في الميتافيزيق، حيث لا يعرف العقل إبانه بأنه يتفلسف]".

(96) انظر أدناه ص 277 من هذا الكتاب حول التحديد الزمني في فيزياء الصوت، انظر القاموس.

(97) انظر أدناه ص 419 من هذا الكتاب.

عنها مرات عدة، سواء أكان ذلك في دوائره الخاصة أو بين زملائه، كما أدخلها في سياقات مختلفة ضمن كتاباته حتى غير الموسيقية[98]. بداية في "خبرته حول البحث في حكم القيمة"[99] المنعقد في صيف 1913 في لجنة الاتحاد حول السياسة الاجتماعية، هنا تحققت خدمة كبيرة لفيبر، أعانته لكي يشرح العلاقة بين التجريبي، وهذا يعني بين الحقيقي "تقليدياً والمكتسب لنا من خلال التربية وقد أصبح معتاداً عليه" من جهة وبين "الصالح معيارياً"، وهذا يعني "الصحيح" من جهة ثانية. وهكذا مثلما تقوم "مسلمة ممثلة أحياناً في العصر الوسيط حول علاقة البابا بالقيصر (شمس وقمر) مثلاً على شرط أن 8×7 لا يساوي، مثلما نفترض الآن 56، وإنما 57"، وبالتالي علينا أن نقبل كل "طرح لعقيدة التثليث على أنها، بالنسبة إلى مسلمتنا، عبثية حسابية"، وهكذا يجب أن يقبل كل بيان للنظرية الموسيقية البداغورية الغنية العملية الحسابية الخاطئة بالنسبة إلى حسابنا: بأن 12 خماسية تساوي سبعة أوكتافات[100].

في البحث الصادر في أيلول/ سبتمبر من العام ذاته أي 1913 "حول بعض مقولات السوسيولوجيا الفاهمة" يتناول فيبر المشكلة الطرائقية ذاتها، هذه المرة مع إشارة مباشرة إلى دراسة الموسيقى[101]: "الطريقة وبالتالي الكيفية التي تؤثر فيها العلاقة بين نمط صحة سلوك

---

(98) حول الدوائر الخاصة انظر أدناه التقرير التحريري ص 249، و253 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(99) Weber, *Werturteilsstreit*, S. 115f.

(100) المصدر نفسه ص 116 مأخوذ حرفياً من: "Wertfreiheits," -Aufsatz von 1917 (weber, *Wertfreiheit*, S. 79).

(101) Weber, *Kategorien*, S. 263, Fn. 1.

ما وبين السلوك التجريبي، وكيف تتصرف لحظة التطوّر هذه إزاء التأثيرات السوسيولوجية، مثال على ذلك في تطور فني عياني، هذا ما آمل أن أوضحه بين حين وآخر انطلاقاً من أحد الأمثلة وليكن (تاريخ الموسيقى)"[102]. هنا في تاريخ الموسيقى كما هو الحال "بالاسم في تاريخ الثقافة" توجد "تماماً تلك العلاقات، أي العُرى، التي يمكن أن تتحرك عليها توترات ما هو تجريبي ضدّ نمط الصحة، ديناميك التطور ذو الأهمية القصوى"[103]. أي "العرى" هي المعنية، "هنا" في السياق الطرائقي لمقالة المقولات "مثل هذه المشكلات المضمونية لا يمكن أن تواجه" ـ هذا ما تشرحه دراسة الموسيقى في علاقة مع نظرية الموسيقى (بمعنى ذلك النمط من الصحة) وممارسة الموسيقى (بمعنى ذلك السلوك التجريبي) أو ـكما هو مثبت في موقع مركزي من الدراسة[104] مع "العقل الموسيقي" و"الحياة الموسيقية". فيبر يعرض بمساعدة نظرية الكورد الرباعي الهللينية و"نظرية تعدد الأصوات" العائدة إلى العصر الوسيط، وأخيراً وليس آخراً النظرية "الصارمة" المصوغة من جديد برؤيا "حديثة نسبياً" لنظرية الهارمونية الأكوردية، "بأن الموسيقى العملية لا تتوجه إلا في القليل النادر تبعاً للنظرية"، وبالتالي فإنها تعاني من مشكلات كبيرة، إذا ما أرادت أن تشرعن وبذلك تعقلن[105] "حقائق الموسيقى"، مثال على ذلك الأنغام الغريبة عن الهارمونية والأكوردية المكتسبة لحنياً، والتي تظهر مقابل نظام القواعد على أنها "متمردة". غير أن هذا لا يعني أن النظرية لم تكن

---

(102) بطريقة محددة يظهر هنا طرح السؤال حول سوسيولوجيا (الموسيقى) كمغامرة مخطط لها وغير متحققة.

(103) المصدر نفسه، ص 435 و439 الهامش رقم 1.

(104) انظر أدناه ص 425، وانظر أيضاً ص 186 من هذا الكتاب.

(105) انظر أدناه ص 287 و369. وانظر أعلاه ص 141 من هذا الكتاب.

في كثير من الأحيان كمؤسسة شرعنة قوة كابحة أو "عقبة محسوسة" في طريق ممارسة التأليف الموسيقي، مع ذلك لا يجوز أن نتجاهل بأن العكس قد يكون صحيحاً: ذلك أن النظرية صارت يوماً "ذات أثر خلاق من ناحية الممارسة"، مثلما ينبغي مثلاً أن نشير إلى "طموحات العقلنة لمنظري العصر الوسيط بالنسبة إلى تطور تعددية الأصوات الموجودة أيضاً[106] دونما مجهوداتهم". وإذا تابعنا المسألة نجد أن فيبر ينظر إلى تاريخ الموسيقى جوهرياً على أنه تاريخ "علاقات التوتر المتغيرة" تاريخياً بين "العقل الموسيقي وبين الحياة الموسيقية"[107]، التي ظهرت على تلك "العُرى" المهمة في مجال ديناميك التطور بين ما هو صالح معيارياً وبين سلوك (تأليفي) حقائقي تجريبي.

إنه لمن المثير للاهتمام أن فيبر يتحدث للمرة الثالثة وذلك في عام 1913 عن مشكلات العقلنة الموسيقية في سياق خارج عن الموسيقى. فلنوجه اهتمامنا إلى تلك الحقيقة المتضمنة في خبرة حكم القيمة، بأن اثنتي عشرة خماسية لا تعادل سبع أوكتافات، وإنما هذه تعلو فوق "الفاصلة" الصغيرة التي تبدو ظاهرياً غير مهمة، وبكلمات أخرى، إنّ دائرة الخمسات، وهذا يعني الطريقة الفيثاغورسية النسقية العقلانية لاكتساب النغم لا تغلق نفسها لتصبح دائرة، إنما تفتتح حلزونية صوتية لا نهاية لها مبدئياً ولا تمكن في ذاتها نسقاً صوتياً مغلقاً متوافقاً في منطلق النغمة وفي نهايتها (الأوكتاف) هذه الحقيقة "القدرية" يعرف فيبر أيضاً أن يقيّمها من منطلق سوسيولوجيا الدين. في "المقدمة" حول "أخلاقيات الاقتصاد لدى ديانات العالم"[108] يماثل فيبر بين "لا عقلانية" الفاصلة ولا عقلانية القيم الدينية "فوق

---

(106) انظر أدناه ص 425 من هذا الكتاب.

(107) المصدر نفسه.

(108) Weber, "Einleitung," in: *MWG* 1/ 19, S. 102f.

الواقعية". ومثلما يجب أن يتم الإحساس بالبعد الباقي بوصفه "لا عقلانياً" من وجهة نظر الموسيقى التي تعد نسقية صوتية عقلانية مغلقة في ذاتها، هكذا يبدو الدين "من وجهة نظر تشكيل عقلي لصورة العالم"، إذ ينطلق من "المطلب" "بأن بنية العالم في كليتها إنما هي بشكل ما نظام كوني حافل بالمعنى"، أكثر مما هو "لا عقلاني". الاثنان، الفاصلة والدين تتناقضان مع "حساب العقلانية المنطقية"، وإن كان طلب من الاثنين بطريقة مختلفة تحقيق العقلنة، إما من حيث أن يزاحا راديكالياً أو أن يؤخذا كدافع، لتشكيل حلول وسط متعددة الأشكال بين العقلانية واللاعقلانية في صورة العالم وفي إدارة الحياة العملية: "مثلما في الموسيقى نقضت نفسها "الفاصلة" الفيثاغورسية للعقلنة المعدومة الأثر المتوجهة فيزيائياً صوتياً وكيف اختلفت لذلك الأنساق الموسيقية الكبرى المفردة لكل الشعوب والأزمنة، قبل كل شيء من خلال الطريقة والأسلوب، وكيف عرفت هذه النظم إما أن تغطي هذه العقلانية غير القابلة للهروب وتتحاشاها وإما على العكس من ذلك أن تضع في خدمة غنى المقاميات للمضي قدماً، هكذا بدا الأمر لصورة العالم النظرية، وأيضاً أبعد من ذلك وقبل كل شيء لعقلنة الحياة العملية. وأيضاً هنا قبلت كمعطاة الأنماط الكبرى كل بمفرده لإدارة الحياة المنهجية عقلانياً، المحددة طبيعة الشروط، التي استقبلتها في ذاتها"[109].
وفيبر يعطي هنا في ما يخص النسق الصوتي موجزاً قصيراً لدراسته مؤكداً باتجاه النمط المثالي. وفي حين ألغى نسق الصوت الأوروبي الحديث المتساوي التقسيم الفاصلة مع مقدمة الأوكتاف في اثني عشر نصف صوت كبير متساوي الأبعاد وصمم نسقية صوتية عقلانية فريدة

(109) المصدر نفسه، ص 102 والصفحة التالية.

من وجهة نظر التاريخ العالمي ومغلقة، تركت الموسيقى الهللينية مع أرباع وأثلاث الأصوات اختلافات الفاصلة للقياس "الطبيعي" للصوت وسخرت غناها، كما يقال لصنع حديقة ملونة من الأصوات المختلفة "إنهارمونياً" ومن المقامات والأجناس الصوتية[110].

سوسيولوجيا الدين، السيطرة والموسيقى

لا شك أن الترابط العميق بين سوسيولوجيا الموسيقى وسوسيولوجيا الدين يعلو فوق خطاب الفاصلة المتعلق بنظرية العقلنة لكلا الطرفين وصولاً إلى أرضية سوسيولوجية. عندما يهيمن العقلاني بكل وضوح متبوعاً بما هو تقني آلاتي على دراسة الموسيقى في شكلها المتوارث، عند ذلك لا يمكن تجاهل مستوى المحاججة الاجتماعية والسوسيولوجية أو تلقى في عداد المشاريع غير المكتوبة لفيبر. لا تقدم دراسة الموسيقى فقط نقاط ارتكاز، مثلما تصور فيبر "ما هو سوسيولوجي" وإنما قدمت تحليلات الأبحاث في سوسيولوجيا السيطرة وسوسيولوجيا الدين وصولاً إلى "الاقتصاد والمجتمع" والى "أخلاقيات الاقتصاد في ديانات العالم".

أ) الطبقات الحاملة للدين و"نظامها الأخلاقي" الموسيقي الفني.

إن رفض كل من فوسلر وفيبر العودة إلى الطبقات "المتطفلة" لا يعفي أياً منهما من السؤال عن الطبقات الحاملة المعيارية في مجال سوسيولوجيا الثقافة وتاريخها. ففي حين يركز فوسلر على أرضية تطور اللغة الفرنسية وبالتالي على ثقافة التروبادور والثقافة الإقطاعية وثقافة الفروسية، يثبت فيبر مشروعه بالنسبة إلى أرضية

(110) بالنسبة إلى المواعيد انظر أدناه القاموس.

تاريخ الموسيقى الغربية، "لكي يبحث حول شروط اجتماعية محددة" بحيث يمكنه أن "يفسر انطلاقاً منها، بأنه لدينا وحدنا موسيقى هارمونية": "إنه مما يثير الدهشة أن الأمر قد تبين، بأن ما شهدناه هو من صنع الرهبنة[1]". ففي سوسيولوجيا السيطرة يدقق فيبر هذا، من حيث إنه يشير مرة ثانية، كما يقال نفياً، إلى سوسيولوجيا الثقافة: "ذلك أن بلاد الغرب وحدها شقت طريق التطور إلى الموسيقى الهارمونية، يعود الفضل في ذلك، مثلما لا يمكن تقديم البرهان عليه الآن، تماماً مثل خصوصية التفكير العلمي لهذه البلدان في قسم كبير منه إلى طبيعة الرهبنة البندكتينية وكذلك إلى الرهبنة الفرنسيسكانية من دون أن ننسى الرهبنة الدومنيكانية. هنا تتعلق أنظارنا قبل كل شيء بالإنجازات العقلانية للرهبنة، التي لا تبدو أنها تتفق مع الأسس المضادة للاقتصاد لديها"[2].

لا شك أن هذه الرواية تتماسك مع القسم الأوسط من دراسة الموسيقى، الذي يهتم بالدرجة الأولى بعقلانية الرهبنة (الأوروبية)، وهذا يعني بنظرية الموسيقى في العصر الوسيط المحمولة من قِبل رجال الدين وبآلتهم النوعية الأكثر تعقيداً من الناحية التقنية والأغلى

(1) رسالة فيبر إلى ليلي شيفر في 5 آب/ أغسطس 1912، (MWG 11/ 7, S. 639).

(2) Weber, *Staat und Hierokratie*, WuG[1], S. 787 (MWG 1/ 22-4), في الفصل المتعلق بسوسيولوجيا الدين في WuG يفتتح فيبر، جماعات دينية، (MWG 1/ 22-2, S. 266) أفق التاريخ العالمي: "إلى جانب القساوسة أو بدلاً منهم يوجد في كل فروع البوذية، في الإسلام وفي المسيحية القديمة في العصر الوسيط قبل كل الأشياء زهّاد أو دوائر ذات توجه له صلة بالرهبنة اعتنت عناية فائقة ليس فقط بما هو لاهوتي أو أخلاقي، وإنما بكل المكونات الميتافيزيقية والأساسية في الفكر العلمي إجمالاً وكذلك بإبداعات الفن الأدبي ورعتها أدبياً". أيضاً هنا المرجع المذكور، ص 267 يشير فقط، سلبياً وبصورة غير مباشرة، إلى سوسيولوجيا الثقافة المخططة: "هنا لا ينبغي أن تكون الأهمية بالإنتاج الأدبي وبطبيعته، وإنما بطابع التدين ذاته من خلال خصوصية الطبقات المثقفة المؤثرة".

ثمناً، أي الأورغن، الذي كان له "تأثير كبير جداً" على تطور الموسيقى الغربية. غير أن سؤال التسلسل الزمني (الكرونولوجي) يبقى دونما إجابة، فيما إذا كانت أفكار "الاقتصاد والمجتمع" المخطط لها بداية قد تم عرضها أم أن العكس هو الذي جرى، عندما أوجز فيبر مع العودة إلى الرهبنة في "الاقتصاد والمجتمع" الجزء الأوسط من الدراسة المتعلق بتاريخ الموسيقى. هنا، في مركز الدراسة يمضي فيبر تبعاً للشروط النوعية لتطور الموسيقى الغربية ويعطي "لتطور كتابة النوطة الموسيقية الحديثة لدينا" الأهمية الكبرى. ذلك لأن كتابة النوطة الموسيقية الغربية المتعددة الأصوات رفعت الموسيقى الغربية المتعددة الأصوات، "إلى فن كتابة وخلقت بذلك المؤلف الموسيقي الحقيقي إضافة إلى أنها ضمنت للإبداعات البوليفونية للغرب، على عكس بقية الشعوب استمرارية، تأثيراً فعالاً وتطوراً متواصلاً"[3]. إن تكوين "نسق كتابة النوطة الموسيقية العقلاني هذا" الفريد من نوعه، إنما هو، مثلما يبيّن فيبر في تحليلاته حول غيدو فون أريزو) وحول منظري الموسيقى اللاحقين من رجال الدين، جوهرياً من أعمال الرهبان[4]. وفيبر هنا يولي اهتماماً نوعياً لرهبنة سيسترسيان، وهي نظام من الرهبنة التي،

---

(3) انظر أدناه ص 405 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(4) انظر أدناه ص 403 من هذا الكتاب. أيضاً تلك المقارنة الموجودة في -WuG Paradoxie من "الإنجازات العقلانية" لنظام الرهبنة "وأسسه اللااقتصادية"، ,Weber *Staat und Hierokratie, WuG*1, S. 787 (MWG 1/ 22-4) تعالج دراسة الموسيقى. الحقيقة التي ترى أن نظام الرهبنة بوصفه "جماعة من الزهاد" كانت قادرة على إنجازات مدهشة تتجاوز ما اعتاد الاقتصاد العادي أن ينجزه، (المرجع المذكور، ص 788) يبينه فيبر من حيث التاريخ الموسيقي بمساعدة تطور الأورغن: "لقد قدّم الأساس المتين بالنسبة إلى الصناعة الغالية الثمن بصورة متنامية للآلة المعقدة والسائرة في طريق كمالها، بعد اختراع الدراسة وبصورة خاصة منذ بداية القرن السادس عشر من خلال اختلاف المقاييس، في الغرب منذ البداية استخدامه الكنسي. في زمن لا سوق فيه كانت منظمة الدير الأساس الوحيد الممكن الذي أمكن أن تزدهر فيه صناعة الآلة. ولقد كان صانعو الأورغن أو عازفوه إما رهباناً أو =

مثلما ذكر[5] في سوسيولوجيا الدين وسوسيولوجيا السيطرة وكذلك في دراسة البروتستانتية، تتبع واحدة من "القواعد المنهجية" تماماً كما "تراعي البساطة الأكثر عقلانية"، وهذه القاعدة تمنح لإدارة حياة الرهبنة "أهمية مرتبطة بالتاريخ العالمي"، عندما "تحولت إلى طريقة مكونة نسقياً لإدارة حياة عقلانية، مع هدف تجاوز الحالة الطبيعية (status naturae)، لتخليص الإنسان من سيطرة الدوافع غير العقلانية والتعلق بالعالم وبالطبيعة ومن خضوعه لأولوية الإرادة الطافحة[6] بالخطط". ما يتماثل من حيث النسق الصوتي مع قاعدة سيسترسيان الزهدية إنما هي "الأنهيميتونيك" Anhemitonik الخالية من العاطفة الجياشة، وهي غناء خال من نصف الصوت سار مع تفضيل نوعي من قبلهم (السيسترسيان) للنغمة الثالثة (Terz). "علماً بأن هذه النغمة الثالثة ذاتها لعبت دوراً تثويرياً في تطور الموسيقى الغربية "بالمعنى الهارموني". إنها برعم "الإحساس الغربي النوعي بالنسبة إلى الهارموني"، وبذلك فهي مؤسسة بالنسبة إلى تكوين الهارمونية الأكوردية الأوروبية الحديثة[7].

إن الإشارة إلى "التفضيل النوعي" للرهبنة الأوروبية بالنسبة إلى "الأنهيميتونيك" أي بالنسبة إلى تسمية الصوت النوعية في هيئة "مقامات" خاصة وبالنسبة إلى الممارسات الموسيقية، التي تقوم

= تقنيين مدعومين من قبل أسياد الكاتدرئيات أو أسياد الأديرة". (انظر أدناه ص 443 والصفحة التالية من هذا الكتاب). انظر لذلك أيضاً أدناه ص 223 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(5) Weber, *Staat und Hierokratie*, *WuG*1, S. 786, 789, 796 (MWG 1/ 22-4); ders., Religiöse Gemeinschaften, MWG 1/ 22-2, S. 338 (dort das nachfolgende Zitat); ders., PE II, S. 28.

(6) المصدر نفسه، ص 28.

(7) انظر أدناه ص 296 والصفحة التالية، 303، 322 وص 390.

على استخدام هذه المقامات، تقود إلى مركز الطريقة التعبيرية لممارسة سوسيولوجيا الموسيقى. وهي تتراسل بأوثق الروابط مع الدراسات المتعلقة بسوسيولوجيا الدين من "الاقتصاد والمجتمع" إلى "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم". وهذه تبرز "الخصوصية، وهذا يعني ما هو خارجي اجتماعياً وما هو داخلي بسيكولوجياً، واقع المصالح المشروطة لتلك الطبقات"، "والتي كانت حاملة منهجية الحياة المعنية في الزمن الحاسم لتكونها"، والتي تتراسل مع واحدة من الديانات الخمس، وهذا يعني مع "أنساق دينية أو مشروطة دينياً لتنظيم الحياة تبعاً لقواعد ثابتة"[8]. فيبر يفهم الطبقات الحاملة "كلها لا كممثلين لمهنتهم أو كمصالح طبقات مادية"، وإنما "كحاملين أيديولوجيين لمثل هذه الأخلاق أو لنظرية خلاص تزاوج نفسها بصورة خاصة وبسهولة مع واقعها الاجتماعي"[9]. بذلك فإن كل "استدلال" سببي وحيد الجانب أو كل نظرية "الانعكاس" ترى تبعاً

---

(8) Weber, "Einleitung," in: *MWG* 1/ 19, S. 103 und 83,

يميز فيبر، في المرجع المذكور نمطين من الطبقات "المرجعية": "المتعلمة" وتلك التي "قامت بدور عملي في الحياة" أي "طبقات مؤلفة من أبطال وفرسان محاربين أو من موظفين سياسيين أو طبقات باحثة عن الكسب الاقتصادي".

(9) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, *MWG* 1/ 22-2, S. 283. So ist, MWG 1/ 19, S. 86f.

الكونفوشيوسية "الوضع الأخلاقي لنظام امتيازات متكون فكرياً ومعقلن دنيوياً"، أما الهندوسية الأقدم بالمقابل فهي دين "طبقة متوارثة متكونة فكرياً، وهي تعمل بعيداً عن كل مركز دنيوي بوصفها طريقة من الرعاية الروحية الطقسية للأفراد والجماعات"، في حين دخلت على الخطة في الهند في العصور الوسطى الهندوسية بوصفها: "ديناً مقدساً ومتعطشاً إلى الخلاص للطبقات المتدنية في السلم الاجتماعي مع معلّمي أسرار شعبويين"، أما البوذية فتشتد الحماسة لها من "قبل رهبان متسولين، ومشردين متجولين، ومتأملين باستغراق ورافضين للعالم"، بالمقابل كان الإسلام في البداية "ديانة فاتحين للعالم ومحاربين، وديانة نظام من الفرسان يحاربون بانضباط شديد دفاعاً عن العقيدة"، "ومن ثم اتخذ شكل صوفية سرية تأملية ليصبح ديانة البورجوازية الصغيرة" "تحت قيادة تقنيين شعبويين يجمعون الحشود لإقامة =

لها أن الأديان ليست سوى نتاجات لمواقع المصالح المادية أو الفكرية قد تم نقضها. في فكرة "التزاوج" ظل التفكير حاضراً أكثر فأكثر "بالقانونية الخاصة" لما هو ديني وما هو اجتماعي أو بدين الخلاص وبطبقته الاجتماعية الحاملة، اللتين كانتا تبعاً للطبيعة، "قرابة مختارة" وبعد ذلك "عقدتا قرانهما"[10].

ما يشبه ذلك يصلح بالنسبة إلى الجو الفني الموسيقي، حيث تتخذ أديان العالم مواقف مختلفة إزاءه، هذا قبل كل شيء بوصفه ديناً بصورة عامة، ومثلها أيضاً "أشكال بنيته المختلفة، طبقاته وحملته" بصورة خاصة، وهذا يعني "أن الأنبياء يختلفون عن معلمي الأسرار وعن الكهنة، الرهبان شيء مختلف عن الهواة المتدينين، وديانات الكتل البشرية تختلف عن طوائف العباقرة، ومن هؤلاء جميعاً هنالك الزهاد وهم يختلفون كثيراً مبدئياً وسيراً مع قوانين الطبيعة في الانفعال وفي العداوة للفن عن المتصوفين"[11]. ونحن نعلم أن دراسة الموسيقى تشرح هذا، من حيث إنها تسمي قرابات

الشعائر"، في حين كانت اليهودية "ديانة شعب منبوذ بورجوازي ودخلت في العصر الوسيط تحت قيادة طبقة مثقفة متعلمة طقسياً وفكرياً خاصة لهذا الشعب وهي مثلت بصورة متنامية ثقافة البورجوازية الصغيرة العقلانية الكادحة. وقد بدأت المسيحية مسارها بوصفها أطروحة الحرفيين المتجولين. لقد كانت وبقيت بصورة نوعية تماماً ديانة مدينية وبورجوازية قبل كل شيء، في القديم كما في العصر الوسيط وفي مرحلتها التقوية".

(10) حول مفهوم "المختارة" انظر: Weber, PE 1 S. 54; ders., *Einleitung*, MWG 1/ 19, S. 106; ders., Wirtschaftliche Beziehungen der Gemeinschaften im allgemeinen, MWG 1/ 22-1, S. 81; ders., *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 238, und ders.

Antikritisches Schlußwort zum "Geist des Kapitalismus," in: *AfSSp* (1910), Band 31, S. 554-599 (MWG 1/ 9),

(من الآن وصاعداً Weber, *Schlußwort*, hier S. 581 und 596).

(11) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S 413.

اختيار بين أخلاق إدارة حياة محددة مرتبطة دينياً وثقافياً وبين أخلاق موسيقى معينة أو نسقية صوتية. ما كان منتشراً ذات يوم في كل أرجاء العالم إنما هي الخماسية الصوتية (Pentatonink)، التي سارت "يداً بيد مع تجنب خطوة نصف الصوت المشروطة من خلال أخلاق الموسيقى"، ولذلك فهي تتراسل مع أخلاق إدارة حياة زهدية ترفض الكروماتيك أو السلم الملون. وفيبر يذكر في الغرب في الدرجة الأولى "الكنيسة القديمة"، التي كان استخدام نصف الصوت "منافياً للذوق" بالنسبة إليها، وهذا يصلح "نوعياً" في عالم السسترزنزرن الذين "اهتموا تبعاً لنظام طائفتهم بالتجنب التقوي لكل تحسين جمالي حتى أيضاً على هذا الصعيد"[12]. في دائرة الثقافة الشرق آسيوية توجد بالمقابل "فقط اليابان التي كانت منظمة إقطاعياً مع طموحها نحو التعبير العاطفي للسلم الملون، وقد قام بذلك بصورة مبدئية وبكل قوة. الصينيون، والأناميون، والكامبوديون، وكانت الموسيقى الجاوية القديمة (سلم سالندرو) بالنسبة إلى جميع هؤلاء كانت المول أكورد غير المستساغة"، مثلما تدل على ذلك أساليبهم الخماسية، التي يختفي فيها في الغالب نصف الصوت[13].

إن أكثر ما كان يشغل بال فيبر إنما هو الأخلاق الفنية الموسيقية للثقافات والديانات القديمة. وفي هذا الصدد افترض وجود حالة من التعاكس بين روما وهيلاس. وليس أدل على ذلك من أن تدمير "النشوة" والحط من قيمتها لتصبح حالة "من الشيطنة" تبدو له مسألة نمطية بالنسبة إلى إدارة الحياة العقلانية لطبقة النبلاء الرومان، إذ مع الرقص ترفض هذه الطبقة الموسيقى بوصفها "غير لائقة"

(12) انظر أدناه ص 297 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(13) المصدر نفسه.

و"خالية من الكرامة"[14]. وهو يرى أن الزهد مسؤول بصورة إجمالية عن "التناقض المميز بأعلى الدرجات لتطور الثقافة الرومانية ضد الثقافة الهللينية"، مع "جميع النتائج التي تصل إلى أبعد مدى على الصعد المختلفة"؛ وهكذا ظلت، مثالاً على ذلك روما في الموسيقى "غير منتجة بالمطلق"، في حين ازدادت العناية في هيلاس لا "بأشكال منتجة محض موسيقية إيقاعية للنشوة" فقط، وإنما أيضاً بالعبادات التي ترتبط بالرقص، مثل عبادة ديونيزوس ذات الأهمية البالغة في مجال الموسيقى. بصورة إجمالية وضعت في هيلاس طبقاً لمثال التربية السوفروزينية قيمة كبرى على "التكوين الموسيقي الرياضي للشخصية[15] وعلى تشجيع المباريات الموسيقية".

في دراسة الموسيقى يوضح فيبر أن الموسيقى هي قبل كل شيء التي تفرق ما بين الثقافتين الاثنتين. ففي حين لا تجد روما في هذا المجال تقديراً يذكر، تتحدث الدراسة بصورة مفصلة عن عقلنة الصوت الهللينية بصورة خاصة للعصر "الكلاسيكي" والهلليني، التي أبدعت صفاوة لحنية من الإتقان الأعلى. إنها "إبداع رهيف حقق لثقافة الموسيقى القديمة الرونق الحاسم"، وهذا ما لم يصل إليه أي عصر لاحق[16]. زيادة على ذلك كان الهللينيون ـ هكذا يقول فيبر في سوسيولوجيا الدين[17] ـ يزِنون "بكل حرص ودقة أخلاق الموسيقى من الناحية السياسية بشكل صحيح"، و"هذا دقيق تماماً، لكن ليس باتساع

---

(14) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S 336f., und ders., *Staat und Hierokratie*, WuG[1], S. 792 (MWG 1/ 22-4).

(15) المصدر نفسه، ص 793، انظر أيضاً: Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 337 und 316f.; ders., *Umbildung des Charisma*, WuG1, S. 777 (MWG 1/ 22-4).

(16) انظر أدناه ص 461، وأكثر تفصيلاً انظر ص 308 ـ 313 من هذا الكتاب.

(17) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 317.

وعمق العقلانية الكونفوشيوسية". وإذا كانت دراسة الموسيقى تعالج المسألة عيانياً[18]: فإن الكروماتيك (السلم الملون) "غير مستساغ" بالنسبة "إلى الهللينيين القدماء وحتى بالنسبة إلى نظرية الموسيقى الكونفوشيوسية العقلانية بورجوازياً". وعلى النقيض من "المدينة المحاربة" الهللينية عرفت السيطرة الأدبية الكونفوشيوسية المحضة ـ هكذا يقول فيبر في دراسته عن الكونفوشيوسية ـ على قاعدة أدب مصفى أخلاقياً (وموسيقى) فقط نسقاً صوتياً واحداً مبنياً بشكل بسيط تماماً وهو السلم الخماسي[19] (Pentationik). في إطار عبادة الدولة الكونفوشيوسية التي تقام طقوسها "قصدياً بعقلانية وببساطة" قضي بصورة صارمة[19a]، بوضوح وبشكل متعمد على كل العناصر الاحتفالية "أيضاً انطلاقاً من الموسيقى الرسمية الخماسية السلم". وبدلاً من ذلك سيطر مثال "البساطة" بوصفها أخلاق "الإنسان المتمدن" أو أخلاق "الجنتلمان"، أما في التربية الفنية الموسيقية للشباب فاستيقظ المبدأ القائل بأن "الموسيقى تحسن الإنسان، الفروسية والموسيقى هما أساس التحكم في النفس. الموسيقى الجيدة ـ وهذا يعني، التي تسير حسب القواعد القديمة أو الموسيقى المستخدمة بصورة صارمة حسب المقياس القديم ـ تبقي الشياطين مغلولة"[20]. خلف "القواعد القديمة" وخلف "المقياس القديم" تفعل فعلها الفلسفة العينية "الكليانية"

---

(18) انظر أدناه ص 297 من هذا الكتاب.

(19) Weber, *Konfuzianismus*, MWG 1/ 19, S. 374,

(الأقواس من قبل فيبر). حول خماسية الصوت والكونفوشيوسية يمكن العودة إلى:

Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 317,

لقد عرفت الموسيقى الصينية - هكذا يكمل فيبر- السلم الدياتوني والدياتوني السباعي لكنّ الصينيين لم يعرفوا الألحان الكروماتية.

(19a) Weber, *Konfuzianismus*, MWG 1/ 19, S. 337.

(20) المصدر نفسه، ص 306.

والكوسموغونيا، وبصورة خاصة "التأمل الكوسموغوني مع العدد المقدس 5 : 5 كواكب، 5 عناصر، 5 أعضاء... إلخ"[21]. ودراسة الموسيقى من جانبها تكمل ذلك، مع التفسير الميثولوجي العددي للأصوات" مع "الخماسي" و"سباعي الصوت" : "قدسية العدد خمسة (وبالاسم) العدد سبعة قد أثر كل منهما في طريقة تقسيم (الأوكتاف إلى خمس ومن ثم إلى سبع درجات صوتية" وشارك في تأسيس "النظام الصيني الرسمي" "الصالح" حتى الآن الخماسي الصوت[22].

وفي حين تسمح دراسة الكونفوشيوسية بالتعرف إلى علاقات وثيقة مع دراسة الموسيقى، لا تشير تحليلات فيبر حول "عقلانية اليهودية" إلا في النادر إلى ملاحظات أخلاق فنية موسيقية. فإذا عدنا إلى "الوصية الثانية" وكذلك إلى "طبيعة الوصايا والتعاليم المحضة للخدمة الإلهية الكُنسية النمطية" نجد أن ثمة انتقاصاً كبيراً من العناصر التشكيلية، إضافة إلى الإلغاء التام لما هو احتفالي وأوركسترالي من دون أن ننسى "التقزيم الكامل للفن التشكيلي"[23]. علماً بأن دراسة الموسيقى قد عزّزت لحظة ما هو زهدي وفني مع الإشارة إلى السلم الخماسي للغناء الكنَسي.

الزهد هي كلمة المفتاح عند فيبر بالنسبة إلى تعليقات المسيحية على "مضامين الثقافة"[24] الفنية. علينا بداية أن نتأمل مع التحفظ "نظرية" فيبر المأخوذة من هونيغسهايم - من المتوقع أنها مختصرة

---

(21) المصدر نفسه، ص 407 من هذا الكتاب.

(22) انظر أدناه ص 296، 334 وص 417 من هذا الكتاب.

(23) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG I/ 22-2, S. 427f.; ders., *Staat und Hierokratie*, WuG[1], S. 811 (MWG I/ 22-4).

(24) انظر أدناه ص 297 من هذا الكتاب. الدراسة المنشورة بين 1917 و1920 في:
= *AfSSp*, Jg. 44-46, veröffentlichte Studie über "Das antike Judentum" (MWG I/ 21),

جداً - والتي تفهم المسيحية على أنها ديانة معادية لرقص الجسد وللإيقاع، وهي تبعاً لذلك "كانت متوجهة لحنياً وصنعت حقائق" من شأنها أن قادت لتشكيل موسيقى محض آلية، وبصورة خاصة في شكل سويت، وسوناتا وسمفونية[25]. إلا أن دراسة الموسيقى جاءت أيضاً بحقائق، تتحدث على أقل تقدير ضد المرجعية اللحنية لهذه النظرية، وهكذا فالمعرفة الأساسية المتعلقة بنسقية الصوت، بأن الثقافات "غير المسيحية" بدءاً من الكلاسيك الهلليني، حتى الهند وعالم الجزر الجنوب شرق أسيوي كانت وستبقى ثقافات موسيقية مختلفة أصلاً لحنياً، على النقيض من "الدياتونية القاسية"، إذاً موسيقى غير مختلفة لحنياً للعصر الوسيط المسيحي. ومن المعروف أنه نشأت من موسيقى العصر الوسيط المسيحي الموسيقى الهارمونية الأكوردية، التي من الصعب أن يستطيع إتقان لحني آخر أن يتطلبه لذاته بالمقارنة مع تلك الثقافات القديمة غير الأوروبية. في النهاية لا يمكن للنقص في الإيقاع أن يستدرك من طريق التعويض اللحني. وفيبر يؤكد بكل وضوح بالمقابل، أن الكنيسة المسيحية في روما المتأخرة قد اقتبست العقلانية الزهدية لطبقة النبلاء الرومان المعادين للموسيقى وللرقص وبدأت من "النبوة الكاريزماتية وصولاً إلى

= لا تعرف ملاحظات ذات أهمية عائدة إلى الموسيقى ما يشبه ذلك يصح بالنسبة إلى المقالة المنشورة بين 1916 و1917 المرجع المذكور إصدار 41 و42 حول الهندوسية والبوذية (MWG 1/ 20).

(25) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 248:

"المسيحية هي الديانة الوحيدة بين ديانات الكتابة، التي لم تعرف أي رقص تعبدي. فهي حقيقةً احتقرت الجسد. ومن خلال ذلك صار ممكناً وجود موسيقى لا جسدية لم تنقسم منذ البداية حسب الإيقاع، وبناءً على ذلك صار بإمكانها أن تصبح موسيقى لحنية في درجة لم تبلغها موسيقى غيرها في مكان آخر". هونيغسهايم يتحدث في المرجع المذكور بأن فيبر شرح أمامه وأمام بقية أصدقاء هذه النظرية، هو من جانبه "فلم يجدها على أقل تقدير مقنعة في صيغتها الحالية".

التجديدات الكبرى للموسيقى الكنسية ولم تضف أي عنصر لا عقلاني انطلاقاً من المبادرة الخاصة للتدين أو الثقافة"[26]. إلى التحليلات العميقة المتعلقة بأنساق الصوت يعود التحريم الكنسي "مبدئياً" و"عقلانياً" وإن كان "من الصعب" تعليله كتحريم "البعد الثلاثي الصوت" أو "الشيطان في الموسيقى"[27]، في حين يتوجه "تعليق مجمع ترنت المعروف" والذي ذكره فيبر في سياق سوسيولوجيا الدين بالدرجة الأولى ضد الموسيقى الكنسية البوليفونية بالكامل بنصوصها غير المفهومة، وفي النهاية ضد الموسيقى بوصفها "تأليهاً للمخلوق" أو بوصفها "شكلاً بديلاً خالياً من المسؤولية للحياة الدينية الأولى"[28].

يلقي فيبر بصورة خاصة وواضحة أهمية كبيرة على الأخلاق البروتستانية للفضاء الكالفيني والبيوريتاني، الذي ينسب إليه بصورة صارمة خصائص زهدية (وأيضاً وحقاً) في المسائل الفنية. إله لا يرحم، لا يعرف سوى "الفوز بالنعمة أو الإقصاء"، وبوصفه فرصة النعمة الوحيدة يضمن إدارة حياة منهجية زهدية بصورة صارمة، يلزم

---

(26) Weber, *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S337.

(27) انظر أدناه ص 382 من هذا الكتاب.

(28) Weber, *Zwischenbetrachtung*, MWG 1/ 19, S. 501,

الرواية تنسب إلى بالسترينا "إنقاذ" "الموسيقى الكنسية القديمة". بعد أن أراد مجمع ترنت (1545-1563) منع المؤلفات البوليفونية للكنيسة البابوية بسبب عدم فهم نصوص القدّاس المكدّسة بشكل كبير فوق بعضها البعض، أو على الأقل أراد تبسيطها. من المتوقع أنه بعد قداسه الذي نشأ في عام 1562 المسمى "قداس البابا مارسيللي" حاول بالسترينا أن يخفف من غلواء البابا مارسيلوس الذي لم يبق على الكرسي الرسولي في عام 1555 سوى ثلاثة أسابيع. من أجل الإحاطة بنشأة الرواية وتداولها يمكن العودة إلى:

Helmut Hucke, "Die Messe als Kunstwerk," in: Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Hg., *Europäische Musikgeschichte* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002), Band 1 S. 239-284.

الكالفينيين والبيوريتانيين "بموقف سلبي بالمطلق من كل العناصر في الثقافة المطابقة للمشاعر الحسية" ومن "ابتعاد أساسي عن كل ما يتعلق بثقافة الحس"[29]. فنياً يتجسد "كره البيوريتانيين ضد كل ما يسمى "بالشيطنة" في ملاحقة كل "تمرين فني كنسي حيادي"[30]. توضح دراسة الموسيقى هذه العلاقة المتوترة في مثال الآتي وبارز بيوغرافياً: "المصلحون السويسريون، والبيوريتانيون وتقريباً كل الطوائف الزهدية أبعدوا تقريباً الأورغن من الكنيسة (لأنه وضع نفسه في خدمة الغناء الفني)، مثلما طرد المسيحيون القدامى[31] الأولوس. في هذه الأجواء وجد يوهان سباستيان باخ نفسه ملزماً بأن يوازن ليس فقط بين تطلبه الفني الشخصي وتوقعات أسياده من الموسيقى الكنسية المنسجمة مع متطلبات السلطة الدينية، وإنما أيضاً بين الأخصام، بين التقوية والأورثوذكسية اللوثرية المتنافسة حول إبداعاته الموسيقية: "في الكنيسة اللوثرية دخلت في نهاية القرن السابع عشر مع تقدم التقوية كارثة الفن الموسيقي الكنسي القديم. وحدها

---

(29) Weber, PE II, S. 11, 28, Fn. 53.

(30) Weber, "PE," in: *GARS* 1, S. 185,

هذه الفطرة غير موجودة في التأليف الأول. في دورة سابقة المرجع نفسه، الهامش رقم 1 (الأجزاء كبيرة في: Weber, PE II, S. 94, Fn. 54) يناقش فيبر مسالة بريطانيا، حيث أدت البيوريتانية بعد العصر الإليزابيثي أو ما يسمى بالعصر "الذهبي" إلى "تجفف الشعر والأغنية الشعبية من دون الدراما"، حيث قامرت بريطانيا بدورها المهم "في تاريخ الموسيقى وكان عليها أن تتجاوز السقوط من موهبتها الموسيقية الجيدة تماماً إلى عدم مطلق لا نزال نحن نلاحظه الآن ولاحقاً لدى الشعوب الإنغلوسكسونية". غير أن نهضة الموسيقى الإنجليزية التي ابتدأت مسارها حول انعطافة القرن وبصورة خاصة إبداعات كل إدوار إلغار (Edward Elgars) (1857 ـ 1934)، فريدريك دليوس (Frederick Delius) (1862-1934)، غوستاف هولست (Gustav Holsts) (1874-1934) ورالف فوغهان وليمز (Ralph Vaughan Williams) (1872 ـ 1958) كانت بالنسبة إلى فيبر وإلى معاصريه في القارة غير معروفة.

(31) انظر أدناه ص 446 من هذا الكتاب.

الأورثوذكسية تمسكت بمقياس جيد بالغناء الفني الكنَسي، مما بدا تراجيكوميديا، ذلك أن موسيقى يوهان سباستيان باخ تماثلاً مع موقعه الديني الشخصي ـ بالرغم من التزامه العقائدي الصارم ـ تحمل مقداراً لا يمكن تجاهله من مضامين المزاج التقوي، ومع ذلك فقد اتهم في موطنه الخاص من قبل التقويين بأنه ينال تكريماً من الأورثوذكس"[32].

ب) الطبقات الحاملة للثقافة وأخلاقها

يعالج فيبر إلى جانب القرابات المختارة من الأديان أو الطبقات الحاملة للدين والموسيقى كما يعالج مثل ذلك بين الطبقات الحاملة للثقافة في داخلها وبين التقديرات الموسيقية العالية القيمة، بكلمات أخرى: ليس فقط سوسيولوجي الدين، وإنما أيضاً سوسيولوجي السيطرة يضع نصب عينيه المجال الموسيقي، إلا أنه بصورة متقطعة وليس بصورة نسقية، مثلما أوضح ذلك مشروعه العائد إلى شهر آب/ أغسطس من عام 1912 والذي يعلن عن "إرادته أن يعمل على الشروط الاجتماعية المحددة للموسيقى"[33]. حول المكونات "النمطية" "للقاءات دائمة" على أرضية فنية جمالية، تلتقي "بالاسم لدى الطبقات الأكثر تميزاً" يعلن فيبر "الحق في اتباع طرق في التمرين الفني التي لا تعتمد على الكسب وإنما على الهواية"، وهي تنتمي هكذا إلى "الأشكال المقبولة دائماً في ممارسة الفن"، أي العزف (الهاوي) "لآلات موسيقية بعينها"[34]. إضافة إلى ذلك فإن

(32) المصدر نفسه، ص 446 والصفحة التالية.

(33) هكذا ورد في رسالة فيبر في 5 آب/ أغسطس 1912 إلى شقيقته ليلي (MWG 11/ 7, S. 639).

(34) Weber, "Klassen", "Stände" und "Parteien", MWG 1/ 22-1, S. 265f. =

القسم المتعلق بالآلات الموسيقية يذكر بضعة أمثلة[(34a)]. فلدينا مثلاً الرادلاير والترومشايت، وهما لم تكونا "آلتين لهواة لهما مكانة عالية"، وإنما كانتا لمستوطنين في الأديرة في بداية العصر الوسيط، إلى جانب ذلك كان يعزف عليهما من قبل أناس متجولين. علماً بأن الآلة النمطية لهؤلاء الناس كانت الفيدل (Fidel) وهي "الحاملة الأصلية لأساليب الرقص الشعبي". ولا يفوتنا هنا أن نذكر بأن الآلة الموسيقية الأنجلوسكسونية الكروت (Crwth) حظيت بشهرة واسعة، وكانت الآلة "النوعية الدائمة" للشعراء الغاليين. لقد جعل فيبر "التحديد التقليدي لسوية الآلات الموسيقية، كل واحدة بمفردها مسؤولاً عن أن الآلات الحديثة المتطورة عن الفيدل، أي الكمنجات بأنواعها لم تستخدم كآلات عزف مفردة في أوركسترا الأوبرا حتى بعد تشذيبها التقني في القرن السابع عشر: "كان العواد محبوباً من المجتمع، ذلك لأن العود كان آلة هواية بلاطية، وكان راتبه يبلغ في أوركسترا الملكة إليزابيث ثلاثة أضعاف رواتب أولئك الذين يعزفون على الكمنجات وخمسة أضعاف من ينفخ في الزمر، في حين كان ينظر إلى عازف الأورغن على أنه فنان كامل، أما عازف الكمان الماهر فكان عليه أن يبذل جهداً كبيراً كي ينال هذا الموقع"[(35)].

تلك الإليزابيث يراها فيبر موجودة في القرن السادس عشر "على القمة" من "جمهور نوعي" يمارس هوايته على الشمبلو

= ذلك أنه لا يمكن أن يخرج في العادة من الطبقات "ذات الامتيازات الكبرى" أناس يحترفون الموسيقى أو حتى موسيقيون، وذلك يقع في تقدير "فاعلية الكسب العقلانية" بوصفه عملاً خالياً من الشرف، المصدر نفسه ص 266، انظر أيضاً:

Weber, *Konfuzianismus*, MWG I/ 19, S. 276.

(34a) انظر أدناه إلى الاقتباسات التالية ص 428 و431 و438 من هذا الكتاب.

(35) المصدر نفسه، ص 262.

والفبرجينال ويجند نفسه للنساء "طبقاً لقوانين الطبيعة" وعلى أساس "طبيعة البنية الداخلية" لآلة اللمس هذه انطلاقاً من "الطبقات الشعبية المقيدة في المنازل"[36]. وكان المستمعون التقليديون للشمبلو إلى جانب الأوركسترا قبل كل شيء النبلاء. لقد استقبل البيانو، الذي هو الخليفة الحديث لآلة الشمبلو البيتية نوعياً في القرن الثامن عشر الدوافع الجوهرية لمواصلة التطور من المراكز "البورجوازية" النوعية لأقاليم سكسونيا. وفيبر يسمي هذه الآلة "أو ما هو الآن لدينا"، وهذا يعني في "ثقافة الوطن home" البورجوازي العابر للألب نحو شمال أوروبا، قطعة الأثاث النمطية "البورجوزاية" التي أصبحت "بديهية"، وصارت أكثر الآلات انتشاراً. وإذا تابعنا الموضوع يمكن مقارنة موقع البيانو تاريخياً "بوصفه آلة هواية للطبقة الاجتماعية العليا" مع موقع القيثارة القديمة، أي "هارب الشمال" و"عود القرن السادس عشر"[37]. في النهاية يصح اهتمام فيبر، إذا صدقنا ذكريات هونيغسهايم، وأيضاً تصاعدات الإحصائيات، وحتى الأبحاث الحقلية الخاصة حول الوضع البسيكولوجي، والاقتصادي والاجتماعي

(36) انظر أدناه ص 452 من هذا الكتاب. حول "طبيعة الثقافة الداخلية" المشروطة مناخياً المؤثرة في تكاليف العمل وفي إدارة الحياة يكرر فيبر: Weber, *Schlu*βwort, S. 597, (انظر أعلاه ص 215، الهامش رقم 10 من هذا الكتاب)، في عام 1910 في سياق السؤال عن شروط تطور الرأسمالية الحديثة في "المدينة الداخلية وسكانها خاصة في العصر الوسيط".

(37) انظر أدناه ص 462 والصفحة التالية من هذا الكتاب. "الموطن المثالي البورجوازي" Weber, PE II, S. 100، مطبوعاً جوهرياً من قبل لحظات إدارة الحياة الكويكرية [الكويكر حركة إنجيلية تقوية تأسست في إنجلترا في عام 1649 على يد جورج فوكس وانتشرت في الولايات المتحدة الأميركية على يد وليام بن (المترجم)]، تفتقده الثقافة في جنوب إيطاليا، ذلك أنها لم يعد لديها اهتمام بصناعة البيانو، علماً بأن تطور بيانو المطرقة كان موطنه الأصلي جوهرياً هنا، انظر أدناه ص 274 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

لمحترفي الموسيقى في زمنه[38]. إنه اهتمام لم يجد مدخلاً إلى دراسة الموسيقى، غير شغله صراحة وبقوة السوسيولوجي بالمعنى الدقيق، الذي قيّم منذ عام 1908 تصاعدات الإحصائيات حول اختيارات المهن وحول الأقدار المهنية لجمهور العاملين[39].

في ما يخص الأخلاق الموسيقية لطبقات المجتمع ما وراء الآلات الموسيقية تحت التصرف وما وراء الممارسات الموسيقية لم يقدم فيبر سوى شروحات واضحة قليلة. وإذا نظرنا إلى المسألة من زاوية التاريخ العالمي سيكون في "الطبقات المميزة إيجابياً" تقديرات قيمة فنية موسيقية بمثابة تعبير عن "شعور كرامة" نوعي وعن مثل أعلى دنيوي "للكالوكاغاتيا"(*) وعن كينونة جنتلمان ذي وجاهة[40]. وهكذا أولت البيروقراطية الأبوية للصين المتكونة تربوياً كونفوشيوسياً

---

(38) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 247.

وهو يتحدث في المرجع المذكور عن مشوار لفيبر قام به مع "عالم موسيقي أجنبي" وذلك في ربيع 1912. هذا العالم شرح لفيبر "مركبين من المشكلات" من المفضل أن يبحثا علمياً بطريقة صحيحة. المسألة الأولى: ما هي أسس الحقيقية التي تتساءل عن السبب الذي يجعل عازف آلة يختار آلة بعينها للعزف عليها ولم يختر آلة أخرى كمثال على ذلك الأوبوا أو الفاغوت. أمّا المسألة الثانية فنتساءل إلى أي مدى يقتنع عازف بذاته، ولنقل بأنه ينفخ آلة لا يوجد لها تأليفات للعزف المنفرد إلا على نطاق ضيق، بهذا الوضع الذي هو فيه، كم يحتاج من الزمن كي يستطيع أن يجيد العزف تماماً على مثل هذه الآلة.

(39) لا تبدو أسئلة فيبر عن المحطة الداخلية والخارجية لمحترفي الموسيقى مستغربة، عندما يرى المرء القرابة مع الزيادات المتحققة من قبل الاتحاد من أجل السياسة الاجتماعية حول اختيار وتلاؤم (اختيار المهنة وأقدارها) جمهور العاملين للصناعة الكبرى المغلقة لعام 1908، حيث يسأل فيبر في "المقدمة الطرائقية" عن الخصوصية النفسية الفيزيولوجية والطبائعية لجمهور العاملين في صناعة ما وتجسيد هذه الخصوصية في "أسلوب الحياة" (MWG 1/ 11, S. 63-149, hier S. 96).

(*) مصطلح إغريقي يعني اتحاد الجمال والخير وهو المثل الأعلى للتربية الإغريقية (المترجم).

(40) Weber, "Klassen", "Stände" und "Parteien", MWG 1/ 22-1, S. 263.

اهتماماً "بالأخلاق الخماسية"، في حين وجدت "روح إدارة الحياة اليابانية" تعبيرها في "الطابع الإقطاعي للبنية السياسية والاجتماعية للجزيرة" ذلك التعبير الذي لا يتراسل موسيقياً مع السلم الخماسي وإنما مع الكروماتيك العاطفي[41].

عندما ندقق جيداً نجد أن فبير قد أخذ "الطبقات البورجوازية"[42] الخاصة في تحليلاته للأخلاق الموسيقية الجمالية بعين الاعتبار. وفي حين يؤكد تاريخياً ـ بالنسبة إلى السؤال عن "نشوء البورجوازية الغربية ونشوء خصائصها[43]، على حالة الزهد (الخماسية) للرهبنة والابتعاد الشامل للبروتستانتية الزهدية عن الفن، يتبدى له العكس هو الحاسم بالنسبة إلى حاضرها بوصفها الطبقة الحاملة للثقافة، كما بالنسبة إلى "البورجوازية الحديثة". تنصّ مقولة نيتشه على ما يلي: فنوننا ذاتها تصبح دائماً عقلانية، فيما حواسنا تصبح روحية"[44]، وتوضح جانباً من الرؤية الفيبرية حول "روح" الفن والموسيقى الحديثين. الجانب الآخر، يهدف إلى نقد "الهروب من العالم" القادم من الرومنتيكية التي هي سمة العصر والذي آمن به "مثقفونا الحديثون"[44a]، إنّه نقد يتبع بصورة منطقية تقدير فرايبورغ للمواطن الواعي طبقياً، لكن أيضاً تقدير "مهنة علمنا". "لكي نقول،

(41) Weber, *Konfuzianismus*, MWG 1/ 19, S. 337, und ders., Hinduismus, MWG 1/ 20, S. 433f., und unten, S. 159f.

(42) "أنا عضو في الطبقات البورجوازية، أشعر بها كما هي، وكانت تربيتي تؤمن برؤيتها وتمثلها"، هكذا يقول فيبر في محاضرات الدخول في فرايبورغ: Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik, MWG 1/ 4, S. 568.

(43) Weber, "*Vorbemerkung*," in: *GARS* 1, S. 10 (MWG 1/ 18).

(44) Friedrich Nietzsche, *Menschliches: Allzumenschliches*, KSA 2, S. 26.

(44a) Weber, *Einleitung*, MGW 1/ 4, S. 101.

ما يُسمع دونما مسرة، نحو الأعلى، ونحو الأدنى، وأيضاً نحو الطبقة الخاصة"[45]. فيبر يطلق التسمية بطريقة المقارنة وبصورة خالية من التقييم في رد زومبارت لعام 1910 "على هذه الموسيقى الفاغنرية وكل ما تلاها حتى ريتشارد شتراوس"، بأنها موسيقى زمنه، وهي موسيقى تعتمد "الرسم بالأنغام"، أما طابعها "فهو في الوقت ذاته حسي عاطفي وعقلي" (وكما هي من إبداع فاغنر، مثلما رأينا وقد تم الاستمتاع بها شخصياً إلى جانب أنها استقبلت بحماسة فائقة)[46]. في دراسة الموسيقى ترجح كفة التشكك: هنا يظهر فيبر للمؤلفين الموسيقيين الحديثين "الجمالية المصطنعة" إضافة إلى "الذائقة الذهنية"؛ وهذا يطابق من جانب الجمهور "انعطافة رومنطيقية معقلنة ومميزة لاستمتاعنا لانفعال ما هو مهم"[47]. خلف هذه الانعطافة يحدد فيبر "الرومنطيقية الذهنية الحديثة للاعقلانية". بوصفها "الشعار الأساسي، الذي يميزه المرء من السمع[48] انطلاقاً من إحساس شبابنا الطامح إلى التجربة"، ولكن أيضاً من قبل "بعض مثقفينا الحديثين"، وهو لدى فيبر مرادف "للمدينة الكبيرة الحديثة" مع "كل الرقص المتوحش وانطباعات الألوان والأصوات، وكل الانطباعات التي تفعل فعلها في التوهمات الجنسية وعلى خبرات تبدل التكوين النفسي، التي تؤثر في النشء الجائع إلى الإمكانات

---

(45) Weber, *Antrittsrede*, MWG 1/4, S. 568.

(46) Weber, *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S. 100,
انظر أعلاه ص 181، 60 و83 من هذا الكتاب.

(47) انظر أعلاه ص 410 و424 من هذا الكتاب.

(48) Weber, *Wissenschaft als Beruf*, MWG 1/ 17, S. 92 und 108,
في الخطبة "Politik als Beruf" (ebd., S. 227 und 250)، توجه فيبر ضد "رومنطيقية المهتم عقلياً، السائرة في الفراغ" وبصورة خاصة ضد "فندبويتل" التي "تجعل نفسها طيعة للهلوسات الرومنطيقية".

بكل أشكالها وأنواعها والتي تبدو غير قابلة للنفاد لإدارة الحياة وللسعادة"[49]. إن موسيقى كل من فاغنر وريتشارد شتراوس الأوركسترالية، التي تعتمد "الرسم بالأنغام" وفوق الشهوانية والمقامية التي تحض على التفكير وأخيراً الغنية بالتبدلات إنما هي، كما تسمح بإدراكه تحليلات القرابة المختارة السوسيولوجية الثقافية، الوجه المقابل الغني الموسيقي لمدنية المدن الكبرى المنتظرة مع "إمكاناتها التي لا نهاية لها" أو على أقل تقدير مع أوهامها وطبقتها الحاملة، وهي البورجوازية الحديثة.

جـ) الفن "العقلاني" لعصر النهضة وحملة لوائه

ذلك "الاكتشاف" للعقلانية الغربية نوعياً، الذي أرخته ماريان فيبر "نحو عام 1910" وربطته[50] بعلاقة مباشرة مع سوسيولوجيا الموسيقى والثقافة، يعمقه فيبر في الدراسات التي بدأت لاحقاً بعد ثلاث سنوات حول "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم"، ويؤكده فوق ذلك في "العلم بوصفه مهنة"، من حيث إنه يسأل عن شروط النشوء والطبقات الحاملة لهذه الطريقة الغربية العقلانية نوعياً في التفكير. وهو إبان ذلك يعطي أهمية مركزية للفن "العقلاني" ولتناول الفن في عصر النهضة، إذ هو الذي أرسى دعائم الفكر الجديد

---

(49) Weber, *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S 98,

بنغمة مقذعة يكتب فيبر: Weber, *Einleitung* (MWG 1/19, S. 101),

"لدى مثقفينا الحديثين". "الحاجة" إلى "جانب كل الإثارات الأخرى أيضاً الحالة الدينية بوصفها تجربة كي يعيشوها ويستمتعوا بها، وإلى حد ما لكي يجهزوا أثاثهم الداخلي بطريقة لائقة بجملة من الأجهزة القديمة الأصلية المضمونة"، وهذا يذكر بتوصيف البيانو بوصفه أصبح "قطعة أثاث وبورجوازية بديهية"، حيث أراد معه فيبر أن يعبر بالاستناد إلى أوسكار بي ليس فقط عن ضريبة فنية مرتفعة، انظر أدناه ص 463 وأعلاه ص 316 والصفحة التالية، الهامش رقم 120 من هذا الكتاب.

(50) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349.

العقلاني وبصورة خاصة الفكر العلمي التجريبي. ما هو مميز بالنسبة إلى ذلك العصر إنما هو "التجربة العقلانية" بوصفها "وسيلة الخبرة المتحكم فيها بصورة موثوقة" وبوصفها "عنصراً حديثاً بصورة نوعية لكل الاختصاصات المتعلقة بالعلوم الطبيعية"، لولاها لكان "العلم التجريبي الحالي غير ممكن"[51]، كما يشرح فيبر باستفاضة في خطبته "العلم بوصفه مهنة"، وإذا أردنا تحديد المسألة تماماً نجد أنها لم تنشأ في العلوم ذاتها، وإنما "ولدت انطلاقاً من الفن"، من أرضه "انتقلت إلى العلوم". "إن هذا أمر حاسم بالنسبة إلى الغرب"[52].

كمحرك سوسيولوجي وبسيكولوجي اجتماعي يطابق فيبر "المقدرة التجريبية المتنامية على أساس حرفي للفنانين الغربيين" مع "طموحهم العقلاني المشروط اجتماعياً وتاريخياً ثقافياً: كي يمنحوا فنهم أهمية أبدية ومن خلال ذلك يعطون لأنفسهم صلاحية اجتماعية، من حيث إنهم يرفعون هذا الفن إلى ذات السوية التي يتمتع بها العلم"[53]. إن الحَملة الحقيقيين لهذا الفكر الجديد إنما هم المجربون الموسيقيون "الكبار"، الذين كانوا مدفوعين من قبل "طموح اكتشاف عقلاني عاصف، ساد في عصر النهضة": "ليونارد وأمثاله، ما هو مميز قبل كل شيء هو أن المجربين في موسيقى القرن السادس عشر كانوا كلهم - وهذا يتناقض في الظاهر مع الاندفاع "العقلاني" محكومين بالرغبة في "أن يتمكنوا من صوغ

(51) So Weber in "Wissenschaft als Beruf" (MWG 1/ 17, S. 90) und in der Konfuzianismus-Studie, MWG 1/ 19, S. 343.

(52) هكذا فيبر في الملاحظة الختامية لدراسته عن: Weber, *Hinduismus- und Buddhismus-Studie*, MWG 1/ 20, S. 543, Fn. 203.

(53) Weber, *Konfuzianismus*, MWG 1/ 19, S. 343.

العاطفة موسيقياً"[54]، قبل كل شيء من خلال تجريبية كانت مدوزنة إنهارمونياً بالاعتماد على استخدامات الأبعاد القديمة. من هؤلاء المجربين يذكر فيبر في دراسته الكونفوشيوسية تجارب جيوزيفو تسارلينو (Gioseffo Zarlino)، حيث تذكر دراسة الموسيقى تفاصيل كثيرة في هذا المجال[55]: "كان القرن السادس عشر زمن التجريب العام مع صناعة آلات موسيقية مقسمة بصورة صافية من أجل مؤلفات موسيقية متعددة الأصوات ومن هنا فقد كان المنظرون بالاسم يحرصون خصيصاً على صناعة آلات من نوع البيانو بقصد التجريب"[56].

يثير انتباه فيبر انتشار الحِرف اليدوية الفنية المؤسسة بقصد التجريب لدى صانعي الكمان الأوربيين ولا سيّما الإيطاليين منهم: "يبدو لفيبر أن استخدام المعرفة بالماضي المكتسبة تجريبياً محضاً بنتيجة تطور تدريجي" حول الأقسام الجزئية الكثيرة للكمان، وقبل كل شيء "الاختبار التجريبي المحض لأفضل أنواع الخشب ويمكن

---

(54) Weber, *Wertfreiheit*, S. 70f., und ders., *Wissenschaft als Beruf*, MWG 1/ 17, S. 90.

(55) Weber, *Konfuzianismus*, MWG 1/ 19, S. 343,

انظر لذلك جدول الأشخاص، أدناه ص 504 من هذا الكتاب. حول الصيغ المختلفة لهذه الفقرة في دراسة الكونفوشيوسية يمكن العودة إلى التقرير التحريري، أدناه ص 257 من هذا الكتاب.

(56) انظر أدناه ص 454 من هذا الكتاب. بالاسم كان تسارلينو مدافعاً عن التقسيم الصافي. انظر أيضاً أدناه ص 461 والهامش السابق من هذا الكتاب. فيبر كان في ذهنه، مثلما جاء من مصادر الأشخاص المرجعيين عنده (المرجع المذكور) بالإضافة إلى غيره نيكولا فيسنثينو وأيضاً فنسنزوغاليلي. الاسم غاليلي موجود من أجل الربط الفريد من نوعه للفكر الموسيقي التجريبي والعلم الطبيعي الذي ساد في عصر النهضة: وفي حين ألقى فنسنزو الحجر الأساس لفيزياء الصوت بالنسبة إلى الهارمونية الأكوردية الحديثة، أسس ابنه الفيزياء الحديثة.

كذلك لأفضل أنواع الطلاء" متوقف على الاستطاعة "الحرفية" بالمعنى الدقيق لسلالات صانعي الكمان، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، من أمثال آماتي وكذلك غوارنيري وسترادیفاري[57]. إلا أنه: يمكن أن نعرف بوضوح شديد بأن هؤلاء الصانعين يفتقدون وبالتالي تفتقد آلاتهم "تأسيساً عقلانياً، كما هو الحال لدى الأورغن، البيانو والآلات السابقة عليهما، وحتى آلات النفخ"، ذلك لأن تركيزها الجوهري يعتمد على "جمالية الصوت وإلى جانب ذلك مهارة اليد لصالح الحركة الأكثر حرية ممكنة للعازف"[58]. اعتماداً على ما سبق لا يتوجه العمل التقني الآلاتي والعقلاني حسب ما يرى فيبر بالدرجة الأولى نحو وجهات نظر جمالية أو تقنية عزف، وإنما نحو ما له صلة بتنسيق الصوت، وهذا يعني (قبل كل شيء) نحو "مشكلات التقسيم"، مثلما كان ذلك نصبَ أعين أولئك المجربين في عصر النهضة، وأولهم تسارلينو، وكذلك صانعو الشمبلو الكبار، مثل العائلة البلجيكية روكرز ثم صانعو الأورغن الألمان الكبار، حيث يذكر منهم فيبر أرنولت شليك وعائلة صانعي الأورغن زلبرمان القادمة من الأرض البورجوازية في سكسونيا، وصولاً إلى كريستوفوري، مخترع بيانو المطرقة[59].

تعد الطريقة النسقية المنهجية والعقلانية، وكيف عالج الحرفيون الفنيون المشتغلون قبل كل شيء على آلات اللمس المسائل المتعلقة بفيزياء الصوت ونسقية الصوت، فريدة من نوعها في التاريخ العالمي.

هذه الطريقة قادت في النهاية إلى تأسيس نسق الصوت "للتقسيم المعدل المتساوي الحركة"، الموجود فقط في أوروبا

---

(57) انظر أدناه ص 435 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(58) المصدر نفسه.

(59) انظر أدناه ص 455 ـ 459. وانظر أيضاً جدول الأشخاص من هذا الكتاب.

الحديثة. والذي أزاح مع تقسيم الأوكتاف إلى اثنتي عشرة درجة نصف صوت كبرى متساوية كل مشكلات التقسيم الناشئة مع التحديد الفاصلي (Kommatisch) للأصوات المقيسة محض طبيعياً[60]. لقد اشتغلت "عقلانية مصلحي الموسيقى القادمين من النظرية الرياضية" على مشكلات التقسيم، وذلك على نطاق العالم أجمع "ودونما توقف وفي الأشكال المختلفة"، غير أن المرء لم يحقق خارج أوروبا ـ إلى حد ما في "الفن الصيني الذي أرهفته المهارة" أو في الموسيقى العربية أو الجنوب شرق آسيوية، وهي لا تقل عذوبة ورقّة عن الموسيقى الصينية، سوى حلول ظاهرية مثل تقسيم الأوكتاف أو تقسيم الأوتار على الآلات: الذي تمّ التفكير فيه حالاً، لكن لم يعالج هكذا فعلياً: وتحقق مع الكثير من "اللاعقلانيات"، هذا فضلاً عن "الاعتباطات" الذاتية[61]. الغرب وحده عرف منذ عهد النهضة "نتيجة عقلية" فعلياً، تجلّت في بناء آلات اللمس، وفي بناء البيانو بتقسيمه الاثني عشري.

7 ـ مواصلة الكتابة في البسيكولوجيا الاجتماعية

تبيّن الإشارات العائدة لخبرة "حكم القيمة" ولمقالة "المقولات" التي ترجع إلى عام 1913 وللأبحاث المعالجة في هذا العام حول "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم" إلى دراسة الموسيقى،

(60) حول السباقين التاريخيين وحول تطوّر قِياس البعد في العصر الوسيط والمأخوذة من الحضارة القديمة والذي يحدده فيثاغورياً الصوت الخامس (بوصفه أساس موسيقى يهيمن عليها الصوت الواحد لحنياً) نحو تقسيم محض طبيعي "هارموني" وتسويات التقسيمات المعدلة غير متساوية الحركة، التي جلبت معها حسب التوجه نحو الهدف مزايا وأضراراً وهذا يعني اختلالات قوية في قليل أو كثير أبعاد محددة، حتى إجراء القياس متساوي الحركة انظر أدناه ص 419 ـ 421 وكذلك القاموس من هذا الكتاب.

(61) Zum China-Rekurs siehe MWG 1/ 19, S. 344.

سواء أكانت متعلقة بالنظرية العقلانية أو عائدة إلى الطبقات الحاملة، بأن فيبر تابع اهتماماته في مجال النظرية الموسيقية في عام 1912 وبداية 1913، حتى بعد أن ألقى جانباً بدراسة الموسيقى[62]. لا بدّ من ملاحظة أنه ترك الدراسة فعلياً بصورة مؤقتة، غير أنه تابعها بأشكال أخرى، إذا لم يكن بصورة نسقية وإنما بصورة متفرقة - كما تفيدنا المعلومة التي أخذناها من الناشر الأول للدراسة تيودور كروير والتي يعود تاريخها إلى العام 1921 وهو يتحدث عن إضافات "خجولة" أدخلها فيبر إلى "كتابة الآلات القديمة"[63]. زيادة على ذلك خطط فيبر متابعة مضمونها، هذه المتابعة توضحها إشارات داخلية إلى شروحات "لاحقة"، لكنها غير محققة - وإلى حد ما إلى التطور الذي هو "مميّز للشمال وسيواجه لاحقاً وصولاً إلى الصوت الثالث Terz"، وإلى دور الآلات "المذكور فرضياً لاحقاً" لدى تكوين المقامات الهللينية المختلفة إقليمياً، وقبل كل شيء إلى "تطور الإيقاع"، الذي أراد فيبر أن يعالجه بكل وضوح[64]. (على العكس من ذلك تدل الإحالات الكثيرة المتحققة السابقة منها

---

(62) التمفصل المتواصل بين سوسيولوجيا الدين وسوسيولوجيا الموسيقى في *Zwischenbetrachtung* (MWG 1/19, S. 499-502)، يشير هذا، قبل كل شيء في موضوع الأصل التعبدي العام من العقلنة الدينية والموسيقية من خلال معادلات صوت "مطبوعة" "ومقوننة" ومتحققة من قبل "ساحر" أو من قبل "مغنٍ" تعبدي، انظر لذلك الشروحات الموازية، مثال على ذلك في: *Religiöse Gemeinschaften*, MWG 1/ 22-2, S. 266f.، وانظر دراسة الموسيقى، أدناه ص 336 والصفحة التالية من هذا الكتاب، وكذلك بعض التفصيلات في المقدمة، انظر أعلاه ص 158 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(63) انظر لذلك طبعة مقدمته أدناه ص 274، وكذلك التقرير التحريري، ص 252 من هذا الكتاب. إذاً كان فيبر قد ألقى جانباً الدراسة قبل آب/ أغسطس 1912، ستكون الإشارة إلى بحث كتابة النوطة الصادر "الآن" أي 1913 من قبل يوهانس فولف بمثابة هذه "الإضافة" وللمقارنة، انظر أدناه التقرير التحريري، المصدر نفسه.

(64) انظر أدناه ص 303، 353 وص 403 من هذا الكتاب.

واللاحقة، إلى جانب البنية الأساسية بأجزائها الثلاثة، التي تعود فيها البداية والنهاية إلى بعضهما البعض وتتضمنان قسماً أوسط تاريخياً، أن مخطط دراسة الموسيقى، قبل كل شيء الجزء العقلاني قد تقدّم نسبياً إلى حد بعيد)[65].

من ناحية ثانية يوجد في مجال تاريخ العمل وقبل الأخير مركب

---

(65) مثل هذه الإحالات المعالجة فعلياً والتي "ستعالج لاحقاً" تصلح "للعقلنة المأخوذة من الأسس الخارجة عن الموسيقى" (انظر أدناه ص 291 والصفحة التالية، وص 400 والصفحة التالية من هذا الكتاب) المعادلة للاختلافات الناتجة من لاتناظر الأوكتاف (انظر أدناه ص 315، وص 355 والصفحة التالية، وص 412 من هذا الكتاب)، "للفكرة التي ترى أن مادة الصوت يجب إرجاعها إلى أصغر المسافات وبالتالي أكبرها" (انظر أدناه ص 319، وص 416 والصفحة التالية من هذا الكتاب) "وللتجارب مع السلم العربي" (انظر أدناه ص 323 وص 243 والصفحة التالية من هذا الكتاب)، "وللفواصل الأكثر لاعقلانية في اللحن" (انظر أدناه ص 351 وص 409 والصفحة التالية من هذا الكتاب) لوجود طريقتين مختلفتين من الصوت الثلاثي الطبيعي في السلّم العربي (انظر أدناه ص 357 وص 414 والصفحة التالية من هذا الكتاب)، على النقيض من ذلك وبالتشابه يصلح بالنسبة إلى "الشروحات المذكورة سابقاً" حول قرابة موسيقى الكنس مع ألحان الكنيسة (انظر أدناه ص 349 من هذا الكتاب) حول موقع السيطرة للخماسي والرباعي (المصدر نفسه)، حول "الميول القوية المذكورة للصوت نحو التشويه" (انظر أدناه ص 352 من هذا الكتاب)، "حول النظرية الصارمة الموضوعة بداية هارمونياً أكوردياً" (انظر أدناه ص 369 من هذا الكتاب)، حول الماجور الثلاثي النغمة حيث يتم الشعور به بوصفه "جميلاً" خارج السياقات الأوروبية (انظر أدناه ص 371 من هذا الكتاب)، حول الأساس المتأرجح مقامياً للأنغام الكنسية، مثلما رأينا سابقاً (انظر أدناه ص 351 من هذا الكتاب)، حول الثلاثي الطبيعي في أنواع من الموسيقى ذات الأصوات المتعددة (انظر أدناه ص 396 من هذا الكتاب)، حول "العذوبة اللحنية المذكورة" لأنغام الكنيسة (انظر أدناه ص 408 من هذا الكتاب)، حول نسق الموسيقى العربية "الذي عولجت مصائره سابقاً" (انظر أدناه ص 412 والصفحة التالية من هذا الكتاب)، حول المحاولات المتعلقة بالتاريخ العالمي، لخلق مسمي المسافة بالنسبة إلى أبعاد الأوكتاف (انظر أدناه ص 416 من هذا الكتاب) وفي النهاية حول الحالات المذكورة "للاغتصاب غير الموسيقي" (انظر أدناه ص 419 من هذا الكتاب). في الجزء التقني الآلاتي الموقت توجد إشارة وحيدة راجعة (في النهاية)، إلى شروط مناخية غير مناسبة جرى الحديث عنها، وقفت في طريق انتشاره في بلد منشأه، إيطاليا، انظر أدناه ص 462 من هذا الكتاب.

إشارات مركزي. وهو يصلح "لمعنى" حرية القيمة، "للعلوم السوسيولوجية والاقتصادية"، التي تحدث عنها فيبر في بحث اللوغوس الذي يحمل الاسم ذاته في عام 1917 [66] تحديداً. يتجلّى هذا "المعنى" لفيبر من جانب سوسيولوجيا الموسيقى والثقافة في مفهوم "التقدم التقني" بوصفه أصلاً مقياس "تاريخ الموسيقى التجريبي"[67]. الذي تنحصر مهمته: "دونما تقييم جمالي للآثار الفنية" مع أنه يبقى موجهاً من قبل "مرجعية القيمة لصالح الإنسان الأوروبي الحديث"، في شرح أشكال التقدم في الوسائل التقنية للموسيقى، "التي حددت بشدة تاريخها"[68] هذه المهمة التي تبحث في تاريخ الموسيقى بطابعها المميز عرضها فيبر في المؤتمر السوسيولوجي في فرانكفورت[69]. إلا أن المعالجتين الاثنتين تختلفان في نقطة جوهرية. وهذه ليست هي الإشكالية النوعية "القيمة" بكل وضوحها، والتي ألمح إليها فيبر فقط في فرانكفورت، حيث إن فائدتها تقتصر على كونها الموضوع الأساسي، وإنما الانتقال الموضوعاتي لهذين القطبين الاثنين ذوي الصلة بتاريخ الموسيقى بين الإرادة الفنية والوسائل التقنية وصولاً إلى العقلنة. إذا كان فيبر قد أعطى الأولوية للإرادة الفنية ـ تماثلاً مع "القاعدة"[70] التي يطالب بها ـ فإن العلاقة قد انعكست بعد سبع سنوات بالنسبة إليه. مع مثال طموح التعبير العاطفي الذي يتجلى في درجات كروماتية دقيقة، سواءً

---

(66) Weber, *Wertfreiheit*,

ما توسع هو بحث حرية القيمة بالمقارنة مع فيبر *Werturteilsstreit*، حول الفقرات إلى تعالج الموسيقى والفن. انظر لذلك: (Weber, *Wertfreiheit*, S. 68-72 und 79f.)

(67) Weber, *Wertfreiheit*, S. 71f.

(68) المصدر نفسه، ص 156 والصفحة التالية.

(69) انظر أدناه ص 154 من هذا الكتاب.

(70) Weber, *Verhandlungen* 1910 (Sombart), S. 100.

أكان ذلك في الفترة الهللينية أم في عصر النهضة يقدم فيبر التعليل الذي يرى بأن المسألة تدور "أولاً حول مشكلات التقدم العقلانية التقنية المحضة" : "وذلك أن الكروماتي على سبيل المثال كان معروفاً لزمن طويل قبل الموسيقى الهارمونية بوصفه وسيلة لعرض "العاطفة المحتدمة"، تبينه الموسيقى القديمة الكروماتية (يمكن القول حتى إنهارمونية) وصولاً إلى الدوخميات(*) العاطفية لمخطوطه يوروبيدس المكتشفة حديثاً. ليس في إرادة التعبير الفنية، إذاً، وإنما في وسائل التعبير التقنية وقع اختلاف هذه الموسيقى القديمة في مقابل ذلك الكروماتي، الذي أبدعه المجربون الموسيقيون الكبار في عصر النهضة في طموحهم العقلاني العاصف، لكي يستطيعوا حقاً أن يصوغوا عواطفهم المحتدمة موسيقياً"[71].

والآن لنطرح السؤال الآتي: من أين جاء تحول المحاجة عند فيبر وبالتالي "تقدمه المعرفي"؟ والجواب يكمن في دراسة الموسيقى بوصفها أداة وصل متعلق بتاريخ العمل بين المعالجات في عامي 1910 و1917. فهي تناقش تقريباً وحصرياً وسائل التعبير التقنية، ومن بينها أيضاً وبصورة نوعية الكروماتي الهارموني إضافة إلى البنية المختلفة، حيث ترسخت فيهما وصارت فعالة مقاصد التعبير للعصر الهلليني وللكروماتي العائد إلى عصر النهضة[72]. وبهذه الصورة تعرف الدراسة نفسها بوصفها تاريخ الموسيقى ذاتها المتحقق تجريبياً،

(*) نوع من الشعر اليوناني يتألف المقطع الواحد فيه من خمسة أبيات وهو ناشئ من اتحاد اليامبوس مع الكريتي (المترجم).

(71) Weber, *Wertfreiheit*, S. 70f.,

حول مخطط المحاجة، التي يشكل أساسها الموازاة بين الفترة الهللينية وعصر النهضة، انظر أعلاه ص 152 والصفحة التالية من هذا الكتاب. حول مخطوط يوروبيدس، الذي ذكره فيبر في دراسة الموسيقى، انظر أدناه ص 309 من هذا الكتاب.

(72) انظر أدناه ص 313 من هذا الكتاب.

والذي عرضه فيبر في مقالة "حرية القيمة"؛ وهنا يذكر[73] أيضاً - لأول مرة - نتائجها بوصفها "مشكلات تقدم عقلانية محض تقنية"، من دون أن ينسى ذكر "حلولها"، مبتدئاً من "نشوء الصوت الثالث Terz في تفسير معناه الهارموني "عبر" اختراع كتابة النوطة العقلانية، وعبر "الغناء البوليفوني بطابعه العقلاني" وعبر كروماتيك عصر النهضة المفسر هارمونياً وصولاً إلى "تطور آلة البيانو" بوصفها واحدة "من حملة التقنية: الأكثر أهمية للتطور الموسيقي الحديث والدعاية له في العصر البورجوازي" وقد "تجذرت في طبيعة العالم الداخلي النوعي لحضارة أوروبا الشمالية"[74].

بطبيعة الحال لا يكتفي بحث "حرية القيمة" بمجرد التلخيص، بل يعالج موضوعات تخص سوسيولوجيا الثقافة والموسيقى، إضافة إلى أنه يطرح وجهات نظر. وهذا يصلح بالدرجة الأولى بالنسبة إلى "الإيقاع الموسيقي الحديث" المؤسس على "أجزاء الإيقاع الجيد منها والسيئ" بدلاً من "تنظيم الإيقاع المقاس آلياً"، والذي كثيراً ما أراد فيبر أن يعود إليه في دراسة الموسيقى لديه[74a]. وهو يصلح بالنسبة إليه بوصفه شرط وجود جوهري "للموسيقى الآلية الحديثة"، وهذه بدورها تقوم على "استلهام وعقلنة إيقاع الرقص، الذي هو الأب لأشكال الموسيقى التي تصب في السوناتا"[75]. وهنا نرى أن

---

(73) المرة اللاحقة والأخيرة في *Vorbemerkung* انظر في ما بعد.

(74) Weber, *Wertfreiheit*, S. 70f.

(74a) انظر أدناه ص 403 من هذا الكتاب.

(75) Weber, *Wertfreiheit*, S. 70 f.

هنا تظهر من جديد، حتى ولو لم تكن على علاقة بسوسيولوجيا الدين، عناصر تلك "النظرية" التي طرحها Honigsheim, *Heidelberg*, S. 248:

ما يرتبط بالعوامل، التي قادت إلى تشكيل موسيقى آلية محضة وبصورة خاصة في أشكال =

فيبر يحاجج قبل كل شيء في مادة "حرية القيمة" بالمقارنة مع دراسة الموسيقى ومع طروحاته في فرانكفورت بقوة سوسيولوجية. وكما يقال في بداية الأمر "خارجياً" مع نظرة إلى طبقات حاملة بعينها بمعنى تلك "الشروط الاجتماعية" للموسيقى الغربية النوعية، والتي تحدث عنها فيبر في رسالة تعود إلى شهر آب/ أغسطس من عام 1912[75a]. وهو أن ذلك التطور لإيقاع الرقص "مشروط من خلال أشكال حياة اجتماعية محددة لمجتمع عصر النهضة"، ولقد وجد هنا وبكل وضوح الحامل الأساسي لموسيقى العصر الوسيط الغربي ذلك التكريم، الذي أشير إليه فقط في تلك الرسالة: "القسم الأساسي في هذه الإنجازات" ـ ويقصد بذلك "اختراع كتابة النوطة العقلانية، وقبل ذلك كله إبداع أبعاد موسيقية محددة لآلات موسيقية داخلة تباعاً وصولاً إلى تفسير هارموني، ومن ثم إبداع الغناء البوليفوني عقلانياً"، "ولكن كان في العصر الوسيط المبكّر على رهبنة منطقة التبشير الشمالي في الغرب، التي عُقلنت من دون أن تكون لديها فكرة عن الاتساع اللاحق لعملها، تعددية الأصوات الشعبية من أجل أهدافها أن تقيم موسيقاها مثل بيزنطة انطلاقاً من مدرسة التلحين ذات المرجعية الهللينية"[76].

والآن يجدر بنا أن نتساءل: ما هي الدوافع "الداخلية" والبسيكولوجية الاجتماعية، ومن ثم ما هي شروط هذا الفعل الكنسي الرهبني؟ لا شك أن السؤال يهدف أصلاً إلى محاججة فيبر

= سويت، سوناتا وسمفونية إنها نظرية غير موجودة في المخطوط المتروك بعد الوفاة حول سوسيولوجيا الموسيقى. انظر أعلاه ص 220، الهامش رقم 25 من هذا الكتاب.

(75a) رسالة فيبر إلى ليلي شيفر في 15 آب/ أغسطس 1912، (MWG 11/ 7, S. 639).

(76) Weber, *Wertfreiheit*, S. 71.

المتعلقة بسوسيولوجيا الموسيقى أو بالجانب السوسيولوجي ضمن اهتماماته في مجال تاريخ الموسيقى[77]. تشير المفاهيم، التي يعالج فيها فيبر السؤال ـ دون أن يجيب عنه ـ إلى تلك المقولات التي جاء بها فوسلر وقد قدرها فيبر تقديراً عالياً لحقيقة المشاعر وحقيقة الأفكار النوعية الزمنية والنوعية الطبقية "للأقاليم الروحية" و"لمضامين المشاعر" لظاهرات الثقافة ولطبقاتها الحاملة: "إن نشوء خاصيات عيانية تماماً، مشروطة سوسيولوجيا، إضافة إلى تاريخ الدين، للواقع الخارجي والداخلي للكنيسة المسيحية في الغرب أتاحت هناك [في منطقة التبشير الشمالي]، انطلاقاً من عقلانية خاصة عائدة فقط إلى نظام الرهبنة الغربي نشوء هذه الإشكالية الموسيقية، والتي كانت طبقاً لجوهرها ذات طبيعة تقنية"[78].

في سياقات مشابهة "لمضامين ثقافة" أخرى يوضح فيبر وجهة السؤال السوسيولوجية والبسيكولوجية الاجتماعية النوعية (ويبين فوق ذلك بأنه يولي سوسيولوجيا الثقافة عناية جديدة). في حالة مشابهة يعرض فيبر قبل كل شيء وبالتفصيل كما في المؤتمر السوسيولوجي في فرانكفورت "نشوء الفن القوطي" بوصفه "نتيجة للحل الناجح تقنياً لمشكلة هي في ذاتها محض تقنية في العمارة لبناء قباب فوق

---

(77) أسئلة فيبر المعالجة انظر أعلاه ص 224 من هذا الكتاب. الإحصائية حسب الموقف الخارجي والداخلي، البسيكولوجي والمتعلق بعلم الطبائع لمحترفي الموسيقى في العصر الحاضر تتجه نحو الوجهة "السوسيولوجية" المماثلة.

(78) Weber, *Wertfreiheit*, S. 71,

الحقيقة التي ترى بأن فيبر يتحدث هنا ملخصاً دونما شروحات دقيقة عن تلك "الخصائص العيانية"، يمكن استخلاصها من وصف تفصيلي مخطط. بالنتيجة تشير هذه العلاقة إلى نظام الرهبنة والتي تعود إلى العام 1917 مع الأسف في تلميحات فقط التمفصل الدقيق لمستويات المحاججة المؤسسة للعقلانية، للتقنية وللاجتماعية وللبسيكولوجية الاجتماعية تبعاً لفيبر.

فضاءات بطريقة محددة" كمثال تأمل خالٍ من القيمة جمالياً "كوسيلة تقنية محضة، تستخدم إرادة فنية محددة من أجل قصد معطى سابقاً"[79]. وهو يتحدث داخلياً وبسيكولوجياً اجتماعياً ارتباطاً بذلك وللمرة الأولى عن فن التشكيل، الذي دخل تطوره من خلال العقلانية التقنية للمعماريين "القوطيين" "في مدار شعور جديد بالجسد أيقظته في الأساس تشكيلات جديدة تماماً للمساحة وللمكان". وهنا يصبح من جديد تكوين المفهوم طبقاً لفوسلر واضحاً بالكامل: "ذلك أن هذا الانقلاب المشروط بالدرجة الأولى تقنياً وقد اصطدم مع مضامين شعور مشروطة بمقياس كبير سوسيولوجياً وبتاريخ الدين، قد قدم هو ذاته الأجزاء المكونة الجوهرية لتلك الكتلة من المشكلات، التي عمل بها الخلق الفني للعصر القوطي". منهجياً يرى فيبر مختصراً البعدين التاريخي والسوسيولوجي، من حيث إن التأمل المرتبط بتاريخ الفن وبسوسيولوجيته يبين هذه الشروط البسيكولوجية الحتمية التقنية والموضوعية ويستنزف[80] مهمتها التجريبية المحضة. وهنا نستطيع القول بأن فيبر لم يشر في النهاية بطريق المصادفة بالنسبة إلى طريقة التأمل البسيكولوجية، وهذا يعني بالمعنى الذي يقصده هو وفوسلر والطريقة المتعلقة بسوسيولوجيا الفن لمراحل الأسلوب "بالنسبة إلى منطقة تطور فن الرسم" إلى التواضع النبيل لطرح السؤال في "الفن الكلاسيكي" الفولفلن، إنه مثال رائع تماماً لقدرة الإنجاز في العمل التجريبي[81]. من جهة ثانية ليس أيضاً من طريق المصادفة تأتي كلمة

---

(79) المصدر نفسه، ص 69.

(80) المصدر نفسه، ص 80 والصفحة التالية.

(81) المصدر نفسه، ص 71. المقصود بذلك هو عمل هاينريتش فولفلن (Heinrich W?lfflins) الصادر في عام 1899 والمقدم لذكرى أستاذه ياكوب بوركهارت تحت عنوان "الفن الكلاسيكي". في عام 1913 يعود فيبر في عمله *Werturteilsstreit*, S. 110 إلى عمل فولفلن. =

التقدير والاحترام من مؤرخ الفن الذي عاش بين بازل وبرلين، وقد نال درجة الدكتوراه في عام 1888 عن عمله تحت عنوان "مقدمة حول بسيكولوجيا فن العمارة" وفيه حاول أن يشرح المراحل الأسلوبية وتحولاتها تبعاً لبسيكولوجيا الانفعال والمشاركة الوجدانية، وقد عبر عن التقدير العالي لفيبر بخصوص إعجابه بتحليلات فوسلر المرهفة السوسيولوجية والاجتماعية البسيكولوجية حول نشوء لغة الكتابة الفرنسية.

نستطيع أن نقول دونما تردد بأن بحث "حرية القيمة" هو الأكثر أهمية بعد دراسة الموسيقى إذا لم يكن الشهادة الأخيرة لفيبر في مجال سوسيولوجيا الثقافة. بعد عدد كبير من المحاضرات في الدائرة الخاصة وبعد فصول دراسية في جامعة ميونيخ[82] أوجز فيبر للمرة الثانية والأخيرة في "الملاحظة الأولية" "حول المقالات المجموعة حول سوسيولوجيا الدين" دراسته عن الموسيقى وزيادة على ذلك دراسته الكاملة عن التاريخ العالمي للعقد والنصف الأخير. ضمن طرح السؤال عن شروط النشوء النوعي لظاهرات الثقافة الغربية للعلم التجريبي، لدولة المؤسسات العقلانية وقبل كل شيء للرأسمالية الحديثة المنظمة إنتاجياً ـ هو يعترف للفن وبالتالي للموسيقى بمكانة خاصة في رؤية العمل الوجيهة ـ بالضرورة وانسجاماً مع تاريخ العمل، قام فيبر لاحقاً وفعلاً هنا، على أرضية "مضمون الثقافة" الأكثر لا عقلانية والأكثر داخلية بذلك الاكتشاف المعبر نوعياً عن العقلانية الغربية[83]. ومثلما كان الأمر في عام 1917 فإن فيبر يعرج

= زيادة على ذلك استعداد فيبر عمل فولفلن: *Renaissance und Barock* لعام 1888 و*Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* لعام 1915.

(82) انظر لذلك التقدير التحريري أدناه ص 255 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(83) انظر أعلاه ص 203 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

الآن من جديد في شتاء 1919/1920 على الاستخدام العقلاني نوعياً للقبة القوطية بوصفها وسيلة توزيع القوى. غير أن الجديد[84] هنا يتمثل في نقطة المقارنة ذات الصلة بتقنية البناء في الشرق، "الذي لم يكن القوس المدبب وبالتالي القبو المتقاطع غير معروفين، كما يقال بالنسبة إليه" والذي امتلك أيضاً "الأسس التقنية" لذلك "الحل لمشكلة القبة". أما ما كان غريباً بالنسبة إلى هذا الشرق لم يكن "الحل" الخاص للمشكلة، وإنما بالإجمال "تلك الطريقة من العقلنة الكلاسيكية لمجمل الفن في فن الرسم من خلال الاستخدام العقلاني للرؤيا الخطية والرؤيا الهوائية[*] (luftperpsektive) التي خلقها عصر النهضة لدينا"، زيادة على ذلك لم يعرف المشرق تكوين "أسلوب يضم بين جنباته فن النحت وفن الرسم"، مثلما يحدد هو في الغرب منذ العصر الوسيط[84a].

عندما نقرأ مقالة "حرية القيمة" نجد أن فيبر يذكر الآن أيضاً في "الملاحظة الأولية" تحت الكلمة المفتاحية المركزية "موسيقى هارمونية عقلانية" وجهات نظر جديدة تماماً لم يجر الحديث عنها حتى الآن في دراسة الموسيقى، وهكذا "هنالك التنظيم الأوركسترالي لمجموعة عازفي آلات النفخ - وفي مجال الأنواع الموسيقية - فإلى جانب "السوناتات" لدينا الآن أيضاً "السمفونيات" و"الأوبرات" وهذه الأخيرة بالنسبة إليه تظل نوعياً من الإنجازات الغربية، "على الرغم من أنه وجدت موسيقى البرنامج[**]

(84) Weber, *Vorbemerkung*, GARS 1, S. 2 (MWG 1/ 18).

(*) وهي رؤية تراعي تفسيرات الألوان من مسافة بعيدة (المترجم).

(84a) المصدر نفسه، ص 2 والصفحة التالية.

(**) نوع من الموسيقى الآلية تحاول أن تقدم بوسائل موسيقية أنغاماً غير موسيقية كأن تروي أحداثاً وتعبر عن صراعات (المترجم).

(Programmusik) كـمـا وجـد الـرسـم(*) (Ton malerei) بـالأنـغـام واضطراب النغم الكروماتي كوسائل تعبير في أنواع الموسيقى[85] المختلفة". إلى أي مدى يمكن الحديث لدى هذه الكلمات المفتاحية الجديدة عن سوية المعرفة الجديدة لدى فيبر وبذلك عن متابعة فعلية للدراسة ـ لقد استطاع فيبر أن يجد "موسيقى البرنامج" غير الأوروبية وكـذلـك "الـرسـم بـالأنـغـام" لـدى الأشـخـاص الـذيـن كـانـوا بـمـثـابـة مرجعياته القديمة[86]ـ هذا ما يمكن أن نستخلصه من رسالته في 10 آب/ أغسطس 1919 والتي يتحدث فيها مخاطباً مينا توبلر بعد أن جاءته الدعوة للتدريس الجامعي في ميونيخ عن إمكانية المتابعة: "الموضوع جميل وقد أثار اهتمامي كثيراً"، في النهاية يتردد في حديثه شيء من الأسى، ليس فقط لأن الموضوع "يستغرق الإنسان بكامله، حيث لم يعد لدي المزيد: من أجل لا شيء، ذلك لأن هذا الالتزام بالتدريس يبتلع كل شيء"، وإنما أيضاً "لأنه قد صدرت

(*) تقليد أصوات غير موسيقية من خلال الموسيقى (المترجم).

(85) المصدر نفسه، ص 2. في التعداد نجد من جديد أن الكلمتين المفتاحيتين الأوليتين جديدتان. وهذا يصح بالنسبة إلى التوصيف الموضح للآلات الوترية وآلات اللمس الغربية التي جرى الحديث عنها نوعياً في الجزء الآلاتي من دراسة الموسيقى. إذا كان فيبر يسمي هنا آلات "المجال الداخلي" المميز. (وبذلك تتم الإجابة عن السؤال القائل: لماذا لم يبين فيبر آلات نفخ)، عند ذلك يتحدث هو عن آلاتنا الأساسية: الأورغن، والبيانو والكمان: "وهذه الآلات لم توجد إلا في الغرب" (المصدر نفسه، ص 2) وهنا يجب أن يستكمل الحديث، إذا كان الأمر لا ينطبق على آلات النفخ، التي، مثلما استطاع فيبر أن يأخذها مثلاً من ساكس، القاموس الواقعي *Horn oder Trompete* S. 189f.، ليس فيها شيء نوعي خاص بالغرب.

(86) هكذا، يحلل مثال على ذلك Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 338 الموسيقى في المسرح الياباني بوصفها "تدخل مباشرة بعد سير الحدث وتؤدي جوهرياً إلى خلق مزاج فني، وهذا كثير الشبه بالميلودراما لدينا. هنا يتجلّى فن اليابانيين وقدرتهم أن ينتجوا بأكثر الوسائل بساطة جواً يستمتع به المستمع الأوروبي إلى حد بعيد".

أشياء جديدة في الأدب، في حين أن العمل لم يعد هكذا ملحاً: والمشكلة الحاسمة قد طرحت بالتأكيد من قبل آخرين"[87]. بطبيعة الحال يخطئ فيبر في هذا التوقع، غير أن هذا لا يغير شيئاً من الحقيقة، ذلك أنه في نصف العام الذي بقي له في الحياة لم يعمل على متابعة دراسة الموسيقى كما لم يعمد إلى تثبيت مستقل لسوسيولوجيا الثقافة التي خطط لها.

---

(87) رسالة ماكس فيبر إلى مينا توبلر في 10 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

[حول سوسيولوجيا الموسيقى]

التقرير التحريري

1 ـ حول النشوء[1]

لا تتضمن الكتابات الموجودة بين أيدينا لماكس فيبر حتى ولا رسائله معلومات كاملة عن زمن نشوء الدراسة حول الموسيقى. غير أن هذا لا يعني أنه لا يمكن تحديد بعض التواريخ. بين عامي 1909 و1911 اشتغل فيبر جاهداً على الموضوع. في البداية وجه فيبر اهتمامه، مثلما يؤخذ من إسهامه حول محاضرة فرنر زومبارت تحت عنوان "التقنية والثقافة" في المؤتمر السوسيولوجي الألماني الأول في تشرين الأول/ أكتوبر 1910 في فرانكفورت على الماين، نحو مسائل تتعلق بتقنية الآلات الموسيقية ضمن "المشكلة الشديدة الصعوبة" لارتباط تطور الفن بوسائله التقنية[2]. في الوقت ذاته تؤرخ ماريان فيبر

(1) الصفحات التالية توجز كرونولوجياً سياقات نشوء دراسة الموسيقى وسوسيولوجيا الثقافة المخططة البيوغرافية والمتعلقة بتاريخ العمل والمطروحة بصورة تفصيلية في المقدمة، أعلاه ص 50 ـ 76 وص 164 ـ 244 من هذا الكتاب. بالنسبة إلى التفاصيل والدلائل البيبليوغرافية، إذا لم تلاحظ بصورة خاصة، يشار إليها في المقدمة.

(2) Weber, *Verhandlungen 1910* (Sombart), S. 99.

"لمعرفة خصوصية العقلانية الغربية"، تلك الخصوصية التي وضعها زوجها في الموسيقى، وكانت عامل تحريض بالنسبة إليه ـ وهي كما تبدو الفن الأكثر نقاء والنابع من المشاعر، لكي يخطط للعمل على سوسيولوجيا الفن، كمحاولة أولى، وبهذا الصدد قام "بالبحث في الموسيقى في أسسها العقلانية والسوسيولوجية في نحو عام 1910"[(3)].
وحتى الرحلات الفنية التي بدأها فيبر وزوجته في صيف 1911 نحو ميونيخ وباريس، ترتبط بعلاقة مباشرة مع دراسة الموسيقى: "يبدو فيبر دائماً في حالة توتر، لأنه يريد أن يرى كل شيء، وأن يستوعب كل شيء، ولا سيّما الموسيقى الفرنسية، وهو دائماً يفكر في بحثه حول سوسيولوجيا الموسيقى، وحول فن الرسم والنحت، لأنه يريد أن يكتب سوسيولوجيا شاملة تضم الفنون جميعاً"[(4)]. وقد اختار فيبر في إطار سوسيولوجيا مضامين الثقافة المخططة كمعطى أول الموسيقى مشروطة بيوغرافياً: وقد كان لفيبر منذ صباه الباكر اهتمام خاص في هذا المجال، أما المعارف الاختصاصية التي كونها على مدى السنوات السابقة فكانت ذات سوية عالية، وإن كان من الصعب تقديرها من حيث العمق والاتساع. على أن أهميتها الخاصة تأتي من الصداقة القوية مع عازفة البيانو السويسرية مينا توبلر، التي تعرف إليها في عام 1909، من دون أن ننسى صلته الوثيقة مع الفنانين والمؤلفين كونراد أنزورغه وباول فون كليناو.

في النصف الأول من عام 1912 انتهت الاستعدادات المأخوذة

---

(3) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349, dies., "Vorwort zur zweiten Auflage," in: WuG², S. VIII.

(4) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 507,
يستخدم فيبر بقوة منذ 1910 إقاماته الكثيرة في برلين لزيارة الحفلات الموسيقية والفعاليات الفنية، بصورة خاصة بداية 1911.

على نطاق واسع لكتابة الدراسة. وقد دأب فيبر على إلقاء محاضرات عديدة تتعلق بنظرية الموسيقى في صالون بيته في هايدلبرغ أمام أصدقائه، زملائه وأمام طلاب باحثين عن المعرفة. في 12 أيار/ مايو من عام 1912 كتبت ماريان فيبر إلى حماتها هيلينه فيبر: "الأحد الماضي كان عندنا إيرانوس - أنت تعرفين الإكليل الصغير العلمي مع الرجل العجوز. لقد تحدث ماكس لمدة ساعتين ونصف مثل شلال مياه حول المسائل الصعبة المتعلقة بنظرية الموسيقى وحول علاقاتها مع المسائل الاقتصادية والسوسيولوجية. لقد غرق الناس تقريباً من غزارة معلوماته ومن تدفقه، إلا أنني اضطررت في النهاية إلى أن أنقذهم وأنقذ الهليون المنتظر من خلال إصدار أمر لا رادّ له"[5]. عطفاً على ذلك يخبرنا كارل لوفنشتاين، اعتماداً على ملاحظات في دفتر يوميات، عن زيارته الأولى لفيبر في حزيران/ يونيو من عام 1912، والتي شرح فيها على مدى أكثر من ساعتين أمام من كان يصغي إليه وهو غير مصدق "جوانب سوسيولوجيا الموسيقى": "وكان يعمل بجد عليها وكانت لديه حاجة ماسة بأن يتحدث عنها"[6]. أما باول هونيغسهايم، وهو تلميذ وباحث عن المعرفة الموسيقية إضافة إلى أنه معجب بماكس فيبر، فيذكر محادثات كثيرة في بيوت القرميد لاند شتراسه، "جرى الحديث فيها كثيراً حول مسائل تتعلق بنظرية الموسيقى"[7]. إذا استثنينا كارل لوفنشتاين

---

(5) رسالة ماريان فيبر إلى هيلينه فيبر في 12 آيار/ مايو من عام 1912 (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446).

(6) Loewenstein, *Erinnerungen*, S. 28f.; ders., *Materialien*, S. 49, (انظر أعلاه ص 95، الهامش رقم 120 من هذا الكتاب).

(7) Honigsheim, *Heidelberg*, S. 188, حول المحادثات المتواصلة لهونيغسهايم مع فيبر ورسائله إلى ماريان فيبر في 11 آذار/ مارس و28 آيار/ مايو 1910 (MWG 11/ 6, S. 427 und 543).

وهونيغسهايم وكذلك إرنست بلوخ، الذي يعالج فلسفة الموسيقى وتعرف إلى فيبر عن طريق جورج لوكاش، والذي كان قد بدأ العمل في كتابه الأول "روح اليوتوبيا" وكان قد بدأ التفكير فيه من قبل الحرب العالمية الأولى، كان من الصعب جداً على أي من المستمعين أن يتابع فيبر في حديثه وفي معالجاته. ينقل إلينا إدوارد باومغارتن (Edward Baumgarten) فكرة عن الانطباع البائس الذي تكون لدى اللاهوتي الهايدلبرغي هانز فون شوبرت (Hans von Schubert) إذ يقول: "لم يستطع أي منا أن يفسر الدعوة: سوسيولوجيا الموسيقى؟ ما الذي خطر في باله؟ لقد جلس على البيانو وكان ذلك بمثابة مفاجأة كبيرة لدينا وعزف لنا أعمالاً تدل على نظرية الهارمونية ثم انتقل من هذه الأعمال إلى مسائل غير متوقعة. قلنا فيما بيننا، شيء ما لم يُسمع من قبل، مثل ذلك لم يعمل من قبل. لقد كنا جمعياً مندهشين ومأخوذين. أما عن الفهم فلم أحصل منه على شيء. والقليلون جداً منا عرفوا ما هو الصوت الثالث[8] (Ters)".

في الخامس من آب/ أغسطس من عام 1912 يكتب فيبر الرسالة المركزية المتعلقة بنشوء دراسة الموسيقى، وإن لم تكن واضحة تماماً وهو يخبر فيها شقيقته ليلي: "سوف أكتب شيئاً ما حول تاريخ الموسيقى، وهذا يعني فقط: الشروط الاجتماعية المحددة التي يبدو من خلالها، أننا نحن فقط لدينا موسيقى هارمونية، على الرغم من أن دوائر حضارية أخرى لديها استماع أكثر رهافة وتستطيع أن تبرهن عن وجود ثقافة موسيقية أكثر عمقاً. ويا للعجب ـ إنه منبع الرهبنة، مثلما بيّنت الدراسة بحق"[9]. وجدير بالسؤال هو فيما إذا كان فيبر يذكر هنا

---

(8) Baumgarten, *Werk*, S. 483, Anm,
(انظر أعلاه ص 59، الهامش رقم 36 من هذا الكتاب).

(9) MWG 11/ 7, S. 638f.

الكتابة المباشرة للدراسة في هيئتها التي وصلت إلينا أي في نبذة عقلانية نسقية صوتية أو تقنية أم أنه يذكر ذلك الجزء الثالث "الاجتماعي" أو "السوسيولوجي" والذي خطط له لكن لم يبصر النور. وإذا كان الجزء الأخير من قولنا صحيحاً، فإنه ليس من المستبعد أن فيبر ثبت المقطعين الاثنين الواصلين إلينا قبل تحرير الرسالة[10]. إلا أن الحقيقة التي تقول بأن الرهبنة الغربية لعبت نوعياً دوراً مهماً بالنسبة إلى الجزء الأول العقلاني ـ بوصفها طبقة حاملة لنظرية الموسيقى في العصر الوسيط ولكتابة النوطة الموسيقية ـ عملت إضافة واضحة للأجزاء الأخرى لتلك الرسالة وبذلك صار التأريخ الدقيق للدراسة (المثبتة فعلياً) غير ممكن، سواءً أكان ذلك في الأشهر قبل كتابة رسالة آب/ أغسطس أو بعدها فإن العام 1912 كان سنة الجدال المعمق لفيبر مع نظرية الموسيقى. ومرة ثانية يؤكد ذلك المؤتمر السوسيولوجي الثاني المنعقد في برلين في تشرين الأول/ أكتوبر، الذي أعطى فيه فيبر لزملائه نظرة سريعة تتعلق بالتاريخ العالمي حول أنساق الصوت وصناعة الآلات[11]. بهذه النظرة يريد فيبر أن يدحض نظريات الوراثة على أرضية ثقافية وبصورة خاصة على أرضية فنية موسيقية؛ بدلاً من ذلك يطالب "تارة بتفسيرات عقلانية وتارة تقنية وتارة سوسيولوجية"، ومن ثم بذلك الثلاثي، الذي يكون بنية دراسة الموسيقى، التي هي حقيقة مثبتة وهي أيضاً مخطط لها.

على أبعد حدّ ألقى فيبر جانباً بالمخطوط في ربيع 1913 مؤقتاً وكان جاهزاً. وهذا جاء من رفض دعوة كارل لوفنشتاين التي وجهها

---

(10) حول تبويب الدراسة انظر أدناه ص 182 والصفحة التالية وص 201 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(11) انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 193 والصفحة التالية وص 201 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

إلى فيبر لكي يلقي محاضرة حول سوسيولوجيا الموسيقى أمام اتحاد العلوم الاجتماعية في ميونيخ. في 9 آب/ أغسطس من عام 1913 أجاب فيبر: "من الصعب جداً أن أتحدث عن سوسيولوجيا الموسيقى، إن كل شيء قد صار ملقى جانباً"[12]. في حين تتذكر ماريان فيبر: "عندما أخذ هذا الجزء [دراسة الموسيقى] حده النهائي مؤقتاً، وجد ماكس نفسه مضطراً لأن يعود إلى الكتابات التي كان قد بدأها ووافق عليها" ـ والمقصود هي الإسهامات الأولى حول "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم"، والتي كان قد انتهى[13] منها "نحو 1913"، وكذلك الفصول التي تعالج سوسيولوجيا الدين، وسوسيولوجيا السيطرة وسوسيولوجيا القانون حول "الرؤيا الكلية للاقتصاد السياسي"، التي تؤكد موضوعاتياً توازيات كثيرة حول دراسة الموسيقى والتي شغلت فيبر بشكل معمق حتى اندلاع الحرب.

لقد خطط فيبر لمتابعة الدراسة وقام بتنفيذ ما عزم عليه بصورة جزئية، وإن لم يكن ذلك قد تم بصورة منهجية متواصلة وإنما بصورة سريعة متقطعة، من جانب آخر تدل إشارات تيودور كروير التي تتحدث عن "إضافات[14] قليلة ملقاة بصورة سريعة ومحشورة ضمن آلة كاتبة قديمة"، مثل واحدة من المعلومات المرجعية القليلة

(12) تحمل بطاقة فيبر غير المؤرخة تاريخ خاتم البريد 9 آب/ أغسطس 1913 (MWG 11/ 8, S. 302). يتذكر لوفنشتاين دونما جدوى، مثلما نستقي ذلك من رسالته في 21 كانون الأول/ ديسمبر 1913 و8 آذار/ مارس 1914 (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446) عن قبول فيبر إلقاء المحاضرة في الأشهر القادمة.

(13) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349f.

(14) انظر لذلك طبعة مدخل لكروير، انظر أدناه ص 274 من هذا الكتاب. كان لدى فيبر، مثلما تخبر ماريان فيبر حماتها نحو بداية 1913، يومياً فتاة تعمل على الآلة الكاتبة، (رسالة في 17 شباط/ فبراير من عام 1913، Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446). =

الأكثر عيانية، التي تصلح للمجلد الأول من قاموس اليد لعلم التنويط ليوهانس فولف "على جزئيات هذا التطور المتشابك كثيراً لهذه الأحداث الأساسية بالنسبة إلى الموسيقى الغربية، والتي تم الآن تحليلها بصورة كاملة في عمل يوهانس فولف لم يعد من الضروري معالجتها من جديد"[15]. هنالك إشارات داخلية تتحدث عن "تحليلات لا بدّ أن تجري لاحقاً" بالنسبة إلى متابعة مخطط لها، مثل ملاحظة فيبر العائدة مباشرة إلى الدراسة في مقالة "المقولات" المنشورة في عام 1913: "الطريقة، كيف تؤثر العلاقة بين نمط صحة سلوك ما وبين السلوك التجريبي، وكيف تتصرف لحظة التطور هذه في ما يخص التأثيرات السوسيولوجية، مثال على ذلك في تطور فن عياني، آمل أن أشرح ذلك في وقت ما مستفيداً من مثال (تاريخ الموسيقى)". لذلك فقد قُدمت إلى ذات السياق الطرائقي فقرة خبرة "حكم القيمة" التي تعود إلى صيف العام نفسه، والتي ذكرت للمرة الأولى الفاصلة الفيثاغورسية "القدرية" خارج دراسة الموسيقى. علماً بأنها ظهرت للمرة الثانية، كذلك في عام 1913، في "المقدمة" حول "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم"، حيث ظهرت جلية[16] قرابة الاتجاهات العقلانية الدينية والنسقية الصوتية. في النهاية يضع فيبر أمام ناشره باول زيبك ذلك المشروع المدروس لأول مرة ـ كما تقول ماريان فيبر "نحو

= وهذه الفتاة أنجزت أيضاً "مخطوط الآلة الكاتبة" لدراسة الموسيقى، من المتوقع أن ذلك حصل حول نهاية 1912 وبداية 1913، في حين كان فيبر، هكذا تخبر ماريان في (رسالتها العائدتين إلى 25 كانون الثاني/ يناير و17 شباط/ فبراير من عام 1913، المرجع المذكور) "يعمل بجد في الكتابة" "ولم يعمل طويلاً بمثل هذه الشدة".

(15) انظر أدناه ص 403 من هذا الكتاب.

(16) حول مرجعيات الموسيقى للكتابات المؤلفة أو المنشورة في عام 1913 انظر المقدمة أعلاه ص 209 ـ 223 من هذا الكتاب.

1910"، "إنه مشروع سوسيولوجيا تضم الفنون جميعاً"[17].

حتى إبان الحرب العالمية الأولى لم تفتر همة ماكس ولم تتعرض للجزر اهتماماته المتعلقة بعلم الموسيقى. في البداية ـ ربما أن ذلك كان في عام 1916 ـ ظهرت خبرته حول القسم النظري من مخطوط إرنست بلوخ تحت عنوان "روح اليوتوبيا"[18]. ومن ثم تتحدث ماريان فيبر عن نشاطات زوجها في العطلة الصيفية من عام 1917 لدى الأقارب في أورلنغهاوزن: "بين الحين والآخر يلحون عليه من أجل الدائرة الموسعة كي يلقي محاضرة؛ مرة حول الطبقات الهندية أو حول أنبياء اليهود أو حتى حول الأسس السوسيولوجية للموسيقى"[19]. في العام ذاته ظهر لفيبر بحث "حرية القيمة" بوصفه إعادة كتابة موسعة لخبرة "حكم القيمة" لعام 1913. ما تم توسيعه هو البحث قبل كل شيء حول أطروحات الفن والموسيقى، التي ـ متناولةً معالجات المؤتمر السوسيولوجي في فرانكفورت ـ تصلح للتحليل المتحرر من القيمة "والعائد نوعياً للقيمة" "لوسائل التعبير التقنية" "لإرادة الفن"، وتؤسس بهذه الطريقة "موسيقى تجريبية" محضة وبالتالي "تاريخ الفن". وهنا ظهرت دراسة الموسيقى الآخذة شكلها النهائي في عام 1912 وعرفت كما هي. ومما هو جدير بالذكر أن فيبر يلخص نتائجها، غير أنه يعرض أطروحات جديدة إضافة إلى وجهات نظر تتجاوز الدراسة وتتجه بقوة سوسيولوجياً وبسيكولوجياً اجتماعياً بوصفها تنظيم عقلنة[20]. لذلك فإن من المتوقع أنه بسبب

---

(17) رسالة فيبر إلى باول زيبك في 30 كانون الأول/ ديسمبر من عام 1913، (MWG II/ 8, S. 450) (انظر المقدمة، أعلاه ص 165 من هذا الكتاب) وكذلك Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 347 und 507، (اقتباس).

(18) انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 64 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(19) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 607.

هذه الفقرات التي تضيف أفكاراً جديدة يستفسر كارل لوفنشتاين في كانون الثاني/ يناير من عام 1918 من فيبر: "هل ذلك حقيقي، أي ما أخبرت به الإشاعة بأن سوسيولوجيا الموسيقى لديك قد اكتملت؟"[21].

بعد انتقال فيبر للعمل في ميونيخ، حيث تسلم الكرسي التدريسي التي كان يشغلها ليو برنتانو، انكب من جديد على العمل في مخطوط 1912. وقد كتب رسالة إلى زوجته في هايدلبرغ بتاريخ 23 تموز/ يوليو 1919 يقول فيها: "أحضري معك الحقيبة السوداء، التي وضعت فيها سوسيولوجيا الموسيقى (حقيبة ملفات مع ملاحظات، وأحياناً، مع دراسات مكتوبة)، وأنا أريد، عندما تكونين هنا أن أتحدث عن المسألة في حلقة دراسية، وأنت تستطيعين أن تحضري وتسمعي إذا كانت لديك رغبة بذلك، هل الأمر واضح؟"[22]. تماماً بعد أسبوعين كتب فيبر إلى مينا توبلر الرسالة الغنية بالدلالة عن مصير دراسة الموسيقى: "لقد صار الآن مخطوط سوسيولوجيا الموسيقى بين يدي، وأنا أجد نفسي ملزماً بتقديم الشكر لك: وهو كان في السابق ملقى جانباً، وبصورة خاصة إبان الحرب أما الآن فأجد صعوبة في إمكانية المتابعة، ذلك لأن أشياء كثيرة جديدة ظهرت في هذا الاختصاص وبالتالي فإن العمل الآن لم يعد ملحاً: لا شك أن المشكلة الحاسمة قد تم طرحها من قبل آخرين.

---

(20) Weber, *Wertfreiheit*, bes, S. 67-70 und S. 79f.

انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 236 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(21) رسالة لوفنشتاين إلى فيبر في 30 كانون الثاني/ يناير 1918 من ميونيخ (Bestand Max Weber-Schäfer, Deponat BSB München, Ana 446),

أما جواب فيبر فهو غير موجود.

(22) رسالة ماكس فيبر إلى ماريان فيبر في 23 تموز/ يوليو عام 1919 (ebd., MWG 11/ 10). ماريان فيبر تقدّم الرسالة وقد تغيرت قليلاً في صورة حياة زوجها، ص 677.

لكن الموضوع بحد ذاته جميل وسوف يظل يثير اهتمامي كثيراً، غير أن المسألة تكمن في أنه يتطلب الإنسان بكامله، في حين لم يعد لدي الكثير لأقدمه في هذا المجال، لأن هذا الاضطرار إلى التعليم يبتلع كل شيء"[23]. مرة ثانية وبعد أسبوع يلقي فيبر محاضرة في الحلقة الدراسية معتمداً على هذا المخطوط: "الأربعاء: "سوسيولوجيا الموسيقى"، بعد الملاحظات القديمة المتروكة جانباً ـ تقريباً لا أستطيع أن أمسك نفسي عن القول: إن هذا العمل السابق قد أنجز تحت إشراف إحدى الصديقات، غير أنني وجدت الأمر غير متحفظ. وكان من الصعب أن يفهم الموضوع أحد ما، ربما كان لوفنشتاين"[24]. وهو ذاته يؤكد شكوك فيبر، إذ بعد موت هذا الأخير بفترة قصيرة يتذكر لوفنشتاين: "سمعته [فيبر] في الصيف الأخير من عام 1919 لجزء من السنة لاحقاً يحاضر في الأشياء ذاتها [كما في حزيران/ يونيو من عام 1912] في جلسة حلقة دراسية في ميونيخ، وهو أيضاً في ذلك الزمن، على الرغم من أنه حصل تقدم كبير في تعليمه الروحي، لم يمتلك الشجاعة الكافية، التي ينبغي أن تدرك معها ظاهرة الشعور الأقوى للجوهر البشري، الموسيقى، وهنا مع الوسائل العقلانية لتكوين مفهومي تاريخي منظم وسوسيولوجي، ولقد ألقي بظل أسود على ذلك الوقت من بعد الظهيرة عبر مجهودي الشاق لكي أدرك مسار أفكاره ولكي أجعلها تتجذر في وجداني، لأنه

---

(23) رسالة ماكس فيبر إلى مينا توبلر في 10 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10). وجهة نظر فيبر، المخطوط ترك جانباً "خلال الحرب"، وهو يضفي النسبية على ما قاله في آب/ أغسطس 1913 إلى لوفنشتاين "حول سوسيولوجيا الموسيقى لن أتكلم، فكل شيء قد صار ملقى جانباً". انظر لذلك أعلاه ص 343 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(24) رسالة فيبر إلى مينا توبلر في 16 آب/ أغسطس 1919 (Privatbesitz; MWG 11/ 10).

تسلل إلي خاطر يقول، بأن هذه السلسلة من الإشكالات المتوترة كثيراً، والتي قادت من بلاطات الأمراء الميثولوجية للعصر الإغريقي المبكر وصولاً إلى خلايا الرهبان الإيرلنديين والبيزنطيين، من الآلات الموسيقية السياسية عبر المراسيم الموسيقية البابوية وصولاً إلى سلالم الدرجة الكاملة للعصر الحديث، منه، هو الذي أنتج تلقائياً بعد أن كانت تأتيه الخاطرة، هذه السلسلة لا يمكن أن تتصلب، إلى هذا الحد الكبير تلح عليه ملاءة الوجوه"[25].

لقد جاءت الإشارة البيوغرافية الأخيرة في شهر شباط/ فبراير 1920. حين دعا فيبر الروائي كارل فوسلر، الذي كان يقدره عالياً منذ السنوات المشتركة بينهما في هايدلبرغ إلى مناظرة حول المسألة الأساسية في دراسته عن الموسيقى: "نحن مجموعة مؤلفة من كارل روتنبوشر (Karl Rotenbocher)، ملشيور باليي، وكوزاك، وكارل شميت، وكارل لانداور (Karl Landauer)، كريستيان يانتسكي (Christian Jeanteski)، موريتس جايجر (Moritz Jaeger)، وإرنست فون آستر (Ernst von Aster)، وكلاورنغ، ومن حين لآخر تيودور كروير لدينا شكل من اللقاء يعقد كل 14 يوماً مرة ويستلم الحديث فيه أحد ما، ومن ثم يجري الحوار عدة مرات بالتتالي. في السبت القادم من المفروض أن يعالج الموضوع المتعلق بسوسيولوجيا الموسيقى (نشوء الهارمونية الأكوردية والبوليفونية في بلاد الغرب، لماذا؟)، وسأقوم أنا بإدارة الحديث"[26]. بعد أربعة أشهر من هذه الدعوة توفي ماكس فيبر. المخاطب هنا هو تيودور كروير الذي ساعد

---

(25) Loewenstein, *Materialien*, S. 49,
(انظر أعلاه ص 33، الهامش رقم 95 من هذا الكتاب).

(26) رسالة فيبر إلى كارل فوسلر في 21 شباط/ فبراير من عام 1920 (BSB = München, Nl. Karl Vossler, Ana 350, 12; MWG 11/ 10).

ماريان فيبر لدى إلقاء نظرة متفحصة على مخطوط دراسة الموسيقى وتولّى أمر إصدار الكتاب.

إلى جانب الرسائل والمحاضرات الخاصة أو التي ألقيت في الحلقات الدراسية، يمكن أن نستقي من الكتابات، التي ألفها فيبر في عامي 1919 و1920 وأعاد النظر فيها اهتمامه المتواصل في نظرية الموسيقى. إن إضافة مضمونية ليست غير مهمة من أجل طرح سؤال نشوء العلم الغربي الحديث في شكل "التجربة العقلانية" وهي بمثابة العودة إلى آلات البيانو "التجريبية" للقرن السادس عشر في دراسة الكونفوشيوسية ضمن الأعمال حول "أخلاق الاقتصاد لديانات العالم". وهو لم يجد نفسه في صيغتها الأولى، التي انتهت تقريباً "نحو 1913" وظهرت في أرشيف علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية في عام 1915، لكن بالصيغة المنتجة بخط اليد، التي كتبها على أبعد تقدير في شتاء 1919 ـ 1920 وفي ربيع 1920، في صياغة بدت كأنها مختصرة للنص الحرفي لدراسته عن الموسيقى[27]. وحتى بصورة أكثر اقتضاباً يذكر فيبر تجارب عصر النهضة الفنية الموسيقية في محاضرة "العلم بوصفه مهنة"، التي ألقاها في عام 1917 والتي ظهرت لأول مرة منقحة في عام 1919[28] تحديداً.

في النهاية تختصر "الملاحظة الأولية" حول "المقالات المجموعة حول سوسيولوجيا الدين"، التي هيأ فيبر مجلدها الأول

(27) انظر أعلاه ص 229 والصفحة التالية من هذا الكتاب، وكذلك (MWG 1/ 19, S. 343 mit Anm)، مع الهامش ص 1 حول التاريخ انظر المرجع المذكور، ص 61.

(28) Weber, *Wissenschaft als Beruf*, MWG 1/ 17, S. 90 und 66,

(حول النشوء). إذا كانت الإشارة موجودة في المحاضرة المكتوبة لا يمكن التأكد من ذلك. في *Wertfreiheits-Abhandlung* العائد إلى عام 1917 يوجد مقطع طويل نسبياً عن نظرية الموسيقى، ص 70 والصفحة التالية لا يجري الحديث عنه هنا.

للطباعة في شتاء 1919 ـ 1920، دراسة الموسيقى مرة ثانية وأخيرة تحت مبدأ معرفة "الطبيعة الخاصة للعقلانية الغربية وضمن هذه، العقلانية الغربية الحديثة"[29]. مثل مقالة "حرية القيمة" العائدة إلى عام 1917 كذلك تذكر أيضاً "الملاحظة الأولية" حقائق لم تعرفها دراسة الموسيقى. أما الفقرات التي تعالج "المضامين الثقافية" من فن البناء إلى الفن التشكيلي وفن الرسم فقد تم توسيعها، ولا سيّما ما يتعلق منها نوعياً بتكوين الأسلوب الغربي. زيادة على ذلك فإن فيبر يتأمل كل ظاهرات الثقافة الغربية بالدرجة الأولى ضمن زاوية نظر اتجاه تطورها المعالج بكل وضوح على المستوى العالمي. من جهة ثانية توجد لدينا قرائن كافية بالنسبة إلى اهتمام فيبر المتجدد والذي يوجه خطاه "بسوسيولوجيا المضامين الثقافية" بعد الحرب، لكن لم يبق لديه الوقت لا من أجل الشروع العياني فيها ولا من أجل متابعة وتنقيح الجزء الأول منها، أي دراسة الموسيقى.

ليس كافياً أن نوضح أن علاقة النشوء الكرونولوجية والتأليفية للجزئين الاثنين الموجودين بين أيدينا من دراسة الموسيقى والظروف المحيطة التي حركت ماريان فيبر وتيودور كروير، تماثلاً مع اختيار العنوان "الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى"، يقتضي شرح ما يسمى بالجانب "العقلاني" للجزء الأول وما يسمى بالجانب "الأساس السوسيولوجي" للجزء الثاني من الدراسة. شكلياً يختلف الجزءان في الأهمية وفي طريقة البناء. فالجزء الأول يعادل في الحجم خمسة أضعاف الجزء الثاني. ذلك الجزء يشير رغم وجود فقرات متسرعة وإشارات إلى أشياء لا تناقش إلى شكل مغلق على ذاته وطريقة محاججة محكمة بحيث إن البداية والنهاية تعودان إلى

---

(29) Weber, *Vorbemerkung*, in: *GARS* 1, S. 12 (MWG 1/ 18).

بعضهما البعض، في الوقت الذي يعرض فيه ذلك الجزء بطريقة الافتتاحيات "الحقائق الأساسية لكل العقلنة الموسيقية" بمعنى "مشكلات الأساس"، كما يناقش الربع الأخير (من الجزء العقلاني) بطريقة التاريخ العالمي "حلولاً مختلفة، عقلانية في قليل أو كثير للمشكلة، حيث يذكر منها فيبر "التقسيم المتساوي الحركة" الغربي نوعياً بوصفه حلاً عقلانياً. الاثنتان؛ البداية والنهاية تضمان بين جنباتهما مرحلة تاريخية تصلح لموسيقى متعددة الأصوات نمطية، مثالية ومرتبطة بالتاريخ العالمي وكذلك لشروط تطور الموسيقى الغربية نوعياً وهذا يعني البوليفونية والهارمونية الأكوردية. وهنا يعترف فيبر من جديد "لنسق التنويط الموسيقي العقلاني"، الذي ابتكره الرهبان في العصر الوسيط بالأهمية الكبرى[30].

بالمقابل اتخذ الجزء المسمى من قبل الناشرين الأول "بالسوسيولوجي"، بالإجمال، شكل ملخص حقائق مضغوط، وقد رتّب التحليلات حول التطور التقني من الآلات الوترية وآلات اللمس مزودة بملاحظات وصولاً إلى الطبقات الحاملة وشروط النشوء الاقتصادية الاجتماعية. أما الجزء الثاني فيبدو على أقل تقدير وبطريقة المحاججة غير مغلق[31]. فيما إذا كان ذلك يصح من ناحية الموضوع، يظل مثار تساؤل، فمن جهة يمكن أن نتوقع من خلال ملاحظات فيبر حول الأبواق التاريخية في أعمال بيتهوفن وبرليوز،

---

(30) انظر بداية الجزء الأول، أدناه ص 277 والجزء الثاني أدناه ص 425 والمقطع الأوسط التاريخي للجزء الأول أدناه ص 369 ـ 410 من هذا الكتاب.

(31) لم يعرف سوى إشارة راجعة وحيدة، في حين يظهر المقطع "العقلاني" دلالات راجعة وسابقة عديدة متحققة. انظر لذلك وكذلك للإشارات التالية في المؤتمر السوسيولوجي في فرانكفورت *Vorbemerkung* المقدمة، أعلاه ص 234، 181 والصفحة التالية، وص 241 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

أن الجزء المتعلق بالآلات من الدراسة، الذي يبقى حكراً على آلات فراغ داخلي مثل الكمان، والأورغن والبيانو، ينبغي أن يتابع مع آلات النفخ، ومن جهة ثانية تسمي "الملاحظة الأولية" الموجزة حول "المقالات المجموعة لسوسيولوجيا الدين" فقط تلك الآلات الثلاث وتدرس خصائصها بوصفها "الآلات الأساسية" نوعياً للموسيقى الغربية. أيضاً يجب أن يبقى السؤال مفتوحاً، فيما إذا كان فيبر أراد أن يضيف إلى اهتماماته الإحصائية التي استقاها من هونيغسهايم موقفه الداخلي والخارجي من موسيقيي المهنة إلى الدراسة، ومن ثم إلى أي مدى تكللت هذه الدراسة بالنجاح[32]. بصرف النظر عن سؤال المتابعة بالإمكان التعرف على الأشياء المشتركة بين المقطعين الاثنين في البيانو كحل "واضح" غربي حديث لمشكلة التقسيم ومشكلة التعديل من وجهة نظر التاريخ العالمي وفي سؤال إمكانية الاستخدام الهارمونية (الأكوردية) للآلات التي جرى تحليلها. إلا أنه وبشكل واضح لا يستند أي منهما إلى الآخر. في مقابل الناشرين الأولين، الذين رتبوا الجزأين دونما إيجاد صلة في ما بينهما، يؤكد محرّرو الأعمال الكاملة لفيبر من خلال أحد الفصول الكبيرة أنهما مفصولان بعضهما عن البعض[33].

إنّ الصفة المختلفة لكلا الجزأين تدعونا إلى التوقع بأن نشوءهما مختلف أيضاً، هذا إذا لم يكن بالإمكان برهان ذلك. إذ الاكتمالية الضئيلة سواءً أكانت الداخلية أم الخارجية للفصل الثاني تجعلنا نعتقد بأنه كتب بعد الفصل الأول. أما الإسهام النقاشي لفيبر في المؤتمر السوسيولوجي في فرانكفورت فيتكلم لصالح المسلمة

(32) انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 224 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(33) انظر أدناه ص 425 من هذا الكتاب.

المعاكسة، في حين يقدم أدلة لصالح علم الحقائق التفصيلي لفيبر والعائد إلى عام 1910، الذي يخص تقنية الآلات وتاريخها. وحول التأليف اللاحق للجزء الأول تتحدث لصالحه ذكريات ماريان فيبر[34]، ولوفنشتاين وزملاء آخرون من هايدلبرغ، وكلّهم يفهمون في الدرجة الأولى في أكثر المناطق بعداً لعلم الشعوب وفي الأبحاث الأكثر صعوبة لعلم حساب الصوت ورمزيته، أي في تحليلات الجزء الأول، التي بسطها فيبر أمامهم في عام 1912. يبدو أن الفصول المقارنة من جانب التاريخ العالمي قد وصلت إلى اكتمالها في هذه السنة، مثلما تبين العودة الموجزة لإثنولوجيا الموسيقى في المؤتمر السوسيولوجي في برلين. هنا يذكر فيبر أيضاً تلك الآلة، التي ذكرت مراراً في الجزء الأول من الدراسة وهي المزمار[35]. لقد أعار فيبر اهتمامه قبل كل شيء في هذه السنة إلى موضوعات الفصل الأوسط من الجزء الذي يعالج "الأسس العقلانية" والذي يصلح نوعياً لشروط التطور التاريخية لتعددية الأصوات الغربية. وهذا يبين "اكتشاف" حامل "الموسيقى الهارمونية" المذكور أكثر من مرة من طريق الرسائل في النصف الثاني من عام 1912 وكذلك في المؤتمر السوسيولوجي في برلين كما في أبحاث الاقتصاد والمجتمع: نظام الرهبنة في العصر الوسيط. تعود الفقرات الختامية لهذا الفصل التاريخي، حيث تشير قائمة المراجع إلى عمل يوهانس فولف، توقعاً إلى ربيع عام 1913[36] تحديداً. بالرغم من القرائن، التي تتحدث لصالح تعاكس

---

(34) Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 349.

(35) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 190,

انظر أعلاه ص 202، الهامش رقم 87 من هذا الكتاب.

(36) إلا أن العودة إلى فولف (Wolf) يمكن أن تكون واحدة من الإضافات بخط =

كرونولوجي، فإن ناشري الأعمال الكاملة لفيبر احتفظوا بالتسلسل الموروث للفصل الأول ومن ثم الفصل الثاني، وليس أخيراً بداعي الأهمية المضمونية وخط التوجه "للملاحظة الأولية"، التي يصادق فيها فيبر ناظراً إلى الخلف على تسلسل الفصل "العقلاني" و"التقني الآلاتي" لدراسة الموسيقى، عندما يسمي أولاً خصائص "الموسيقى الهارمونية العقلانية" ومن ثم "بوصفها وسيلة لكل آلاتنا الموسيقية الأساسية.

2 ـ حول الموروث والتحرير

لم يكن المخطوط داخلاً في باب الموروث. والسبب بسيط هو أن النشر جاء مباشرة بعد الطباعة الأولى إثر الوفاة. انظر: فيبر، ماكس، **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى** (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*) مع مقدمة من قبل تيودور كروير (Theodor Kroyer) نشر في ميونيخ (München) من قبل الناشر (A) Drei Masken Verlag 1921[37] وقد أضيف مدخل قصير لتيودور كروير في **ملحق التقرير التحريري**، انظر أدناه ص 140 ـ 143 من هذا الكتاب.

لقد بقي مصير تحرير المخطوط الخاص بدراسة الموسيقى المتبقية مرتبطاً مع مصير ذلك العمل غير المنجز، الذي تركه فيبر: ومع إسهامات "النظرة العامة" المنشورة بعد الوفاة حول "الاقتصاد

= اليد، التي يمكن أن يكون فيبر قد أضافها لاحقاً أمام تيودور كروير (Theodor Kroyer) على الآلة الكاتبة.

(37) Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (UTB 122) (Tübingen: J. C. B., Mohr (Paul Siebeck), 1972).

والمجتمع" للأعوام بين 1911 ـ 1914. وكذلك مثل هذه الأوراق المحزومة فإن مخطوط دراسة الموسيقى ـ مع استثناء "سوسيولوجيا القانون" ومسودات أعمال قليلة[38] لم يعد من الممكن العثور عليه وبالتالي يجب أن ينظر إليه على أنه مفقود بعد الحرب العالمية الثانية، مثلما يلاحظ يوهان فنكلمان حول الطبعة الرابعة من "الاقتصاد والمجتمع" في صيف 1955[39] تحديداً.

من الجدير بالذكر أن ماريان فيبر عثرت في منزلها في ميونيخ ذيشتراسه 30 على مجموعة نصوص دراسة الموسيقى المرفقة مع إضافات بخط اليد بين الأوراق المحزومة المتعلقة بالاقتصاد والمجتمع. وهي كتبت بعد أسبوعين من وفاة فيبر إلى ناشره في توبنغن باول زيبك تقول: "لقد أعطيت هذا اليوم جزءاً من مخطوطات زوجي حول السوسيولوجيا من أجل تفحصها إلى مثقف شاب هو د. باليي. إنّ العمل جاهز للطباعة تماماً ويعالج موضوعات متعددة: سوسيولوجيا الدين، وسوسيولوجيا القانون ومن ثم أشكال المجتمع وزيادةً على ذلك أشكال السيطرة، ثم حزمة كبيرة من الأوراق: أشكال المدينة، وفي النهاية فصل بالغ الأهمية حول سوسيولوجيا الموسيقى"[40]. لا شك أن الكشف الأول للمخطوطات بدى خادعاً: فلا حزمة الاقتصاد والمجتمع ولا

---

(38) Max Weber, *Recht* 1-7 (Deponat Max Weber, BSB München, Ana 446; MWG 1/ 22-3); ders., *Die Wirtschaft und die Ordnungen* (ebd., MWG 1/ 22-3); ders., *Teilmanuskript zu "Staat und Hierokratie"* (ebd., MWG 1/ 22-4), und ders., *Fragment einer Manuskriptseite zu "Religiöse Gemeinschaften"*, Abschnitt 7, MWG 1/ 22-2, S. 449f.

(39) Johannes Winckelmann, "Vorwort zur vierten Auflage," in: *WuG*⁴, S. XI-XVII, hier S. XIV.

(40) رسالة ماريان فيبر إلى باول زيبك في 30 حزيران/ يونيو 1920 (VA Mohr/ Siebeck, Deponat BSB München, Ana 446).

مخطوط الموسيقى موجودان في حالة "جاهزة للطباعة"، مثلما تعترف لاحقاً ماريان فيبر: "هنالك أجزاء كبيرة من [الاقتصاد والمجتمع] هنا في حالة غير منتهية، قسم لا بأس به منها مقطوع في وسط الجملة. أما تسلسلها فلا يمكن أن يعرف إلا من خلال التوقع"[41]. في كانون أول/ ديسمبر من عام 1920 لفتت من جديد انتباه الناشر إلى مخطوط دراسة الموسيقى قائلة: "في أدراج طاولة العمل يوجد مخطوط نفيس جداً حول "الشروط السوسيولوجية للموسيقى". وهذا المخطوط ينبغي أن يوضع في دفتر أرشيف مقبل بناءً على رغبة بروفسور ليدرار لاستخدامه بطريقة أخرى"[42].

بعد وقت قصير وجدت مشاريع "بطرق أخرى". حيث تم "الاتفاق" بين ماريان فيبر وج. س. ب. موهر (باول زيبك)، مثلما يذكر أوسكار زيبك في آذار/ مارس 1921، "بأنه بالإضافة إلى "الأعمال السياسية" لماكس فيبر ينبغي أن تنشر "سوسيولوجيا الموسيقى في دار نشر الأقنعة الثلاثة، في حين ينبغي أن تنشر لدينا كل الأبحاث العلمية"[43]. كتبت ماريان فيبر حول تجارب الطباعة إلى إلزه جفي في ربيع 1921: "أنا أصحح الآن السوسيولوجيا [المقصود الاقتصاد والمجتمع] وبحث سوسيولوجيا الموسيقى إلى جانب بعضها البعض، لأنه علي أن أقارن كل كلمة مع

---

(41) Marianne Weber, *Lebenserinnerungen* (Bremen: J. Storm, 1948), (من الآن وصاعداً Marianne Weber, *Lebenserinnerungenm*, S. 123).

(42) رسالة ماريان فيبر إلى فريز زيبك في 26 كانون الأول/ ديسمبر 1920 (VA Mohr/ Siebeck, Deponat BSB München, Ana 446).

(43) رسالة أورسكار زبيك إلى ماريان فيبر في 23 آذار/ مارس 1921 (المرجع المذكور).

المخطوط»[44]. لدى هذا العمل الشاق قام بتقديم المساعدة لها مؤرخ الموسيقى والمدرس في هايدلبرغ بين عامي 1920 و1923 وكان قد درس في ميونيخ منذ العام 1902 تيودور كروير، الذي شارك لمدة أربعة عشر يوماً في مناظرة علمية أقامها فيبر في ميونيخ، وبالتالي اطلع إبان ذلك على دراسة الموسيقى. وهو يؤكد كناشر أول في "المدخل" حول العمل التحريري على "العذاب المحبب مع خط اليد، الذي ليس سوى قذارة مخطط موسع من خلال آلاف التعليبات، ومصحح، مكمّل مشطوب بعدد من اللصاقات، وحتى ماريان فيبر ذاتها لم تستطع أن تفك رموزها "الهيروغليفية" بصورة كاملة، بحيث لم يبق لنا من "عون سوى تقدير المعنى"[45]. ولا يبقى سوى أن نقول بأن دراسة الموسيقى صدرت في صيف عام 1921 في دار نشر الأقنعة الثلاثة في ميونيخ[46].

---

(44) Marianne Weber, *Lebenserinnerungen*, S. 129,
(انظر أعلاه الهامش رقم 41 من هذا الكتاب).

(45) Kroyer, *Einführung*,
من المتوقع أن كارل لوفنشتاين (Loewenstein) قد ساعد في عملية طباعة الدراسة، وذلك لدى طباعة *Wirtschaft und Gesellschaft* انظر:
Marianne Weber, *Lebenserinnerungen*, S. 123,
(انظر أعلاه الهامش رقم 41). ومثلما يمكن أن تستقي من أدوات نقد النصوص للتحرير الموضوع هنا بين أيدينا، فإن الناشرين الأول لم "يزيحوا" كل المتغيرات، مثلما يؤخذ من كروير (*Einführung*, S. 143) ما يشبه ذلك يصلح بالنسبة إلى الإصدار الذي تمت العناية به من قبل يوهان فنكلمان ومن قبل فالتر غرستنبرغ الذي هو تلميذ كروير ومؤرخ للموسيقى في توبنغن، وقد نشره بوصفه "ملحقاً" في الطبعة الرابعة "للاقتصاد والمجتمع" في العام 1956، حيث يلاحظ فنكلمان في المقدمة: "لقد تمت مقارنة ملحق سوسيولوجيا الموسيقى مع الطبعة الأولى للعمل المفرد العائد إلى العام 1921، وقد تبين أن هذا العمل ذاته ليس موثوقاً تماماً. هنالك نواقص متعددة في نص بحث ماكس فيبر حول العقلانية وسوسيولوجيا الموسيقى أمكن تجاوزها" (WuG4, S. XIV).

(46) ينص عقد دار النشر بين ماريان فيبر ودار نشر الثلاثة أقنعة في 20 نيسان/ أبريل =

لقد استبدل ناشرو التحرير الجديد العنوان الموروث للدراسة "الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى". فمن جهة ليس هذا العنوان مما خطته يد المؤلف، ومن جهة ثانية يتجاهل في مطلبه "السوسيولوجي" الإشارة المثبتة في رسالة آب/ أغسطس 1912 التي تنص على ما يلي: "أن أكتب شيئاً ما حقاً حول تاريخ الموسيقى، وهذا يعني فقط: حول شروط اجتماعية محددة"(47). لم يكن التوجه الفكري لفيبر من حيث المصطلح اللغوي يندرج تحت "سوسيولوجيا الموسيقى" وإنما تحت "تاريخ الموسيقى"، الذي يتبع التحديد في مقالة "حرية القيمة"، الذي يعالج "تقدم وسائل التعبير التقنية" وصولاً إلى تحقيق الإرادة الفنية(48). إضافة إلى ذلك يبدو مشروعه، أنه يكتب "فقط حول شروط اجتماعية محددة"، وأنه كان مشروعاً شديد التواضع وبالتالي غير قادر "على أن يبني الأسس السوسيولوجية للموسيقى". إذا سلّم المرء في النهاية بأنّ فيبر لم يحقق مشروعه إلا في إرهاصات هامشية، فإن العنوان يعطي من حيث المضمون فكرة عن الدراسة، ذلك أن تحديد أسسه العقلانية

= 1921 (Privatbesitz, Kopie Max Weber-Arbeitsstelle, BAdW München)، على أن يبلغ عدد النسخ في الطبعة الأولى "لا أقل من 1500" كعنوان للعمل يتعهد العقد بأن يكون "حول سوسيولوجيا الموسيقى". في 24 نيسان/ أبريل من عام 1924 أعلن دار نشر الأقنعة الثلاثة في صحيفة البورصة بالنسبة إلى تجارة الكتاب الألمانية عن الطبعة الثانية غير المعدلة لدراسة الموسيقى.

(47) رسالة فيبر إلى ليلي شيفر في 5 آب/ أغسطس 1912، (MWG 11/ 7, S. 638f.).

(48) انظر أعلاه ص 236 من هذا الكتاب. لقد تم تجاهل الذكر الواضح "لتاريخ الموسيقى" من قبل ماريان فيبر في مقدمة الطبعة الثانية *Wirtschaft und Gesellschaft* (WuG², S. VIII) وهي تقتبس هنا بشكل موجز من الرسالة في آب/ أغسطس 1912: إبان الانشغال بهذه المادة الجافة لاحظ (فيبر) حولها في الرسائل 1912: سوف أكتب حول شروط اجتماعية محددة للموسيقى، حيث يبدو جلياً من خلالها.

يبقى صحيحاً فقط، في حين يعكس استقبال فيبر النقدي "لأسس" عمل هلمهولتس المرحلي المتعلق بفيزياء الصوت وفيزيولوجيا السمع[49]. وإذا تتبعنا مضمون الدراسة الموجود بين أيدينا لكان من الضروري أن ينصّ العنوان: **"الأسس العقلانية والتقنية الآلاتية للموسيقى"**. وهذا يمكن أن يقوم إضافة إلى ذلك على تلك الثلاثية لسوية المحاججة العقلانية أحياناً والتقنية أحياناً أخرى والسويولوجية أحياناً أيضاً، وهي الأسس التي عرضها فيبر في المؤتمر السوسيولوجي في برلين عام 1912 بوصفها وحدها الأسس التجريبية، وبذلك المعيارية في سياق مسائل سوسيولوجيا الثقافة[50].

غير أن اختيار العنوان هذا المبرر مضمونياً يجب أن يسقط، لأنه لا يمت بالمعنى العميق إلى رؤية الكاتب بصلة. ما هو من عنديات المؤلف يتمثل في التسمية **"سوسيولوجيا الموسيقى"**. ونحن لا يمكن أن ننظر إليها من ناحية المضمون إلا أنها غير مقنعة، وحتى فيبر لم ينظر إليها حسبما نتوقع إلا بوصفها عنواناً مؤقتاً للعمل، من ناحية ثانية استخدمها عبر السنوات في الرسائل الموجهة إلى زوجته ومينا توبلر وإلى كارل لوفنشتاين.

في النهاية جلبت هذه التسمية المشروع الخاص بالمؤلف لاكتمال دراسة الموسيقى إلى التعبير بمعنى ثلاثية المحاججة البرلينية تلك. أخيراً وليس آخراً وجدت في الطبعة الأولى على الورقة

---

(49) انظر أعلاه ص 108، الهامش رقم 15 من هذا الكتاب. فيما إذا كانت ماريان فيبر وتيودور كروير قد فكرا أثناء اختيار العنوان بالعنوان الفرعي لهلمهولتس **كتاب الأسس** تظل إمكانية لا يمكن الجزم بها.

(50) Weber, *Verhandlungen* 1912, S. 190,

انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 98 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

التعريفية وعلى الغلاف الأخير للطبعة: "**فيبر، سوسيولوجيا الموسيقى**". أما الأوراق المفردة فيحمل كل منها في الأسفل على الصفحة الأولى (ص 17، 33، 49، 65، 81) الإشارة المطبوعة بحرف صغير: "فيبر، سوسيولوجيا الموسيقى"[51].

---

(51) انظر لذلك أعلاه ص 253 والصفحة التالية من هذا الكتاب، أصبح الاختبار مدعوماً من خلال (إلا أنه مرة ثانية ليس مما يخص الكاتب بسبب) الصياغة المتحققة بعد الوفاة يعقد دار النشر الأول بين ماريان فيبر و: Drei Masken Verlag vom April 1921 (Privatbesitz, Kopie Max Weber-Arbeitsstelle, BAdW München),

"السيدة ماريان فيبر تسلم إلى دار النشر من إرث زوجها ماكس فيبر عمله حول سوسيولوجيا الموسيقى".

ملحق التقرير التحريري

[تيودور كروير]: حول المدخل[1]

يعرف الموسيقي أنه لا يستطيع أن يبني الهارمونية مع الأنغام، مثلما تقدمها إليه الطبيعة. وهو بإمكانه أن يستخدم هذه الأنغام بداية بوصفها معدلات، وبوصفها جزءاً من اثني عشر من الأوكتاف "المقسم بصورة متساوية". وهو يحرص على أن ينسى، أن الروح البشرية صارعت من أجل هذه المعادلة البسيطة. ذلك أنها الثمرة اللاحقة المكتسبة لمحاولات متعددة في الحقل الحجري الخاص بتأمل الموسيقى، وبطبيعة الحال ليست النهاية الأخيرة لكل الحكمة، وإنما هي وسيلة مساعدة في البداية كما في النهاية، وهي تظل دائماً مشكلة، لغزاً تدور فيه مجموعة كاملة من الأفكار الباحثة عن السؤال البالغ القدم عن جوهر الموسيقى. على أن بعضهم قد يتذكر ذلك ربما بشيء من عدم الرغبة. إذا كان الأوكتاف "المقسم تماماً" هو الذي حدد بصورة قدرية تقريباً تطور موسيقانا، فإن مملكتها البالغة

---

(1) Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer (München: Drei Masken Verlag, 1921), S. V-VIII.

من العمر قرنين من الزمن لم تعد مثار خلاف. ألا نقف نحن الآن، مثل معاصري الكروماتي الكبير دون فسنتينوا أمام الاختيار بين "موسيقى الاثني عشر صوتاً وبين موسيقى الربع صوت"؟ ألا تأمل أحدث أشكال التقدم بإعادة إحياء اللحن **(kontrapunkt)** المطلق في الطباق الموسيقي؟ و"اليسار المتطرف" ألا يحلم هو الآخر، مثلما حصل في عصر النهضة بمقامات الألحان القديمة وبعجائب الغناء المستقبلي مع أبعاد طبيعية وعقلانية؟

لقد اكتسبت المشكلة التي يشكل هذا الاتجاه الروحي أساسها أهمية من خلال تفرعها إلى ما هو إثنوغرافي وإلى ما هو بسيكولوجي ثم ما يتعلق بتاريخ الموسيقى. وفي تاريخ قياس الصوت يقع أمامنا حقل شديد الاتساع من العمل، لا يمكن أن يبنى إلا بمختلف أنواع العلوم. زيادة على ذلك لم تترك شكاً الدراسات الصادرة منذ ثلاثين عاماً من قبل ألكسندر ج. إليس تحت عنوان (حول السلالم الموسيقية لمختلف الشعوب). في أثناء ذلك ارتفع مع هذه التجربة عدد الباحثين. ولقد اقترب كل من لاند، وغيفيرت، وفيلوتو، وهبكين، وهلمهولتس، وآدلر، وريمان، وشتومبف ومدرسته من المشكلة. غير أن الوفرة الكاملة للعلاقات بين بعضهم البعض لا تزال غير معروفة.

هنا يدخل كتاب ماكس فيبر بكل زخمه. أمّا الشيء المهم بالنسبة إليه، فهو استغلال هذه الوفرة في دائرة الاهتمام الواسعة للسوسيولوجيا وتأمل العلاقات انطلاقاً من نظرة شاملة لفكرةٍ ما. وهو يستقصي قوانين العقلنة، في المُعطى تاريخياً وفي الحاضر، وهو يمشي أيضاً على طريق الإثنوغرافي إلى الشعوب الطبيعية ويفحص إمكانية استخلاص العلاقات في العصور القديمة وفي العصر الوسيط. وهنا يبدو جلياً، كم هو غني بالدلالات التفسير الذي قام به منذ عهد قريب غيدو آدلر لمفهوم "التغاير الصوتي" (Heterophonie): ذلك

أن ظاهرات تعددية الأصوات بعينها للشعوب البدائية لديها ما يوازيها في الآثار التاريخية للموسيقى الغربية، حتى ولو لم يمكن التعرف عليها في جميع الأمكنة، حيث يتوقف التراث ويبدأ التأثير الأوروبي، والنتيجة تتجلى في تمايز عالمين للموسيقى بعضهما عن البعض، يقفان وجهاً لوجه دونما إمكانية للتوفيق فيما بينهما: عالم مبدأ المسافة وعالم التمسك بالتآلف (Akkord). وعلينا أن نعترف أنه في هذا التناقض يكمن المفتاح لحل لغز المصادر المهزوزة لتعددية الأصوات (Polyphonie) الغربية. وهذا يصبحُ واضحاً في مسارات الأفكار التالية: كل الموسيقى البدائية نُظر إليها قبل كل شيء بوصفها تحمل أهدافاً تعبدية أو باحثة عن الخلاص. ومن ثم، ومع تصاعدها لتصبح حاجة جمالية، بدأت العقلنة، أي تقسيم الأوكتاف إلى مسافات غير عقلانية، من شأنها الآن أن تقاس على الآلة ومن ثم تفسر بعد ذلك، في الموسيقى الآلية تتطور وتواصل التطور الفنون العقلانية الخاصة: فعلى الأوتار وفي الأنابيب يبحث الإنسان جاهداً كي يقلد الأنغام التي سمعها أو يرتجل، أو أن المرء يجرب على العكس مسافات، يتعلمها المرء ومن ثم يورثها إلى من يأتي بعده. إبان ذلك لعب شعور التناظر، الذي يتحدث بوضوح في الزخرفة الشرقية، كما في تقسيم الأبعاد وفي سلاسل الأوكتاف، في النغمة الرابعة والسادسة، دوراً بالغ الأهمية. إن انتصار مبدأ المسافة، الذي هو في الأساس غريب عن الهارمونية في المشرق تقرره النغمة الثالثة (Terz) غير العقلانية، التي جاءت من خلال المزمار العربي القديم إلى نسق الصوت (العربي) المنتشر عبر كل غرب آسيا. وهذه النغمة هي سبب تطور الموسيقى "اللحني" في الشرق. والآن لا بد أن يطرح السؤال نفسه علينا بقوة، لماذا وصل الغرب إلى العقلنة الأكوردية، إلى الدياتوني والهارموني، علماً بأن المزمار لم يكن غير معروف هنا؟ وهنا يشار إلى محاولات انتقال قديمة جداً لدى شعوب

بعينها، وهذه المحاولات لابد أنها قادت في النهاية إلى التقسيم الاثني عشري. لأن هذا "التقسيم" إنما هو "الوسيلة الوحيدة، لإعادة عزف ألحان بكل ارتفاع صوتي دونما إعادة دوزنة الآلة. فالتقسيم هو الشرط الأول للنغمة الخامسة والثالثة "للتوافق" (konkordanz) العائد إلى العصر الوسيط. على مادة الصوت المعقلنة أكوردياً تبني نفسها علاقة الدياتونيك[2]. وهنا ينزع قناع سر الهارموني. إن الرسالة التاريخية للغناء الكلاسيكي القديم والذي لا تصاحبه موسيقى ـ وهذا ما أريد أن أشدد عليه أمام أصدقائي المقربين، إنما يسهم في تعليل هذا التناقض بين إدراك الصوت لدى كل من العالمين؛ الشرقي والغربي. بطبيعة الحال تبقى مسألة غير محلولة تتلخص في السؤال التالي: لماذا بقي الغناء الثلاثي (Terzengesang) الشمالي المتوارث في الأخبار الإنجليزية القديمة بالمطلق متفرداً ولم يتكرر؟ بكلمة ثانية لا تعرف جغرافية الشعوب ما يقابل هذه المعجزة العالمية، وهذا يضعنا في شيء قليل من الحرج، كأن تعددية الأصوات لا تتطلب الهارمونية. وهنا يتوقع ماكس فيبر مع آدلر وريمان "التغاير الصوتي" (Heterophonie) في الموسيقى الصرفة. وهذا يعني: انطلاقاً من الأورغانوم[*] لم يكن ليحصل شيء، إذا لم تكن قد تدخلت قوى أخرى وفعلت فعلها. لكن أي قوى تلك التي نتحدث عنها، هذا ما لا يسمح لنا التقسيم الاثني عشري بأن نخمنه. فيبر يتحدث هنا بشكل جميل جداً، ذلك أن كتابة النوطة الموسيقية الحديثة كانت واحداً من الشروط النوعية لتطور الموسيقى البوليفونية كما كانت أساساً داعماً لهذا التطور، شأن كتابة اللغة بالنسبة إلى الأدب.

---

(2) اقتباس في نص فيبر (الموجود بين أيدينا) لا يوجد ما يبرهن على صحته.

(*) الشكل الأقدم لتعددية الأصوات مع الغناء الغريغورياني كصوت رئيسي (المترجم).

إن جولة سوسيولوجية تختتم رقصة العرض من خلال المعرفة العميقة بالآلات الموسيقية، وبأفكار جديدة حول الآلات بوصفها بضاعة واقعة تحت نفوذ الصناعة والتجارة وواقعة تحت تأثيرات المناخ، وثقافة البيت وثقافة الشارع ـ إنها الأفكار التي نصغي إليها تحت قوة المفاجأة. إبان ذلك يتفوه المرء بكلمة ضد تحديات هواة المخالفة المستقبليين. لا شك أن الإعجاب بالموسيقى اللاعقلانية يقوم على التعوّد، فالأذن يمكن تربيتها، تماماً، لكن يجب أن يكون لديها حدودها الطبيعية في الأوكتاف المقسم إلى اثنتي عشرة درجة، وهي تطمح دائماً إلى إشراك الصوت الثالث (Ters) في عملية التآلف (Akkord). في تاريخ قياس الصوت ظهرت أشكال لا عقلانية ونقيض المقامية وكانت في الغالب بمثابة نتائج لفن المثقفين وفن البلاطات، مثل الباروك المثقف ومثل غرور المبدعين، بالجملة إنها ظاهرة مترافقة دائماً مع الانحلال، هذا ما نريد أن نلحظه!

من المؤكد أن هذا الكتاب لن يحقّق كل الأمنيات المرجوة، وعلينا أن نعتز بأن رأياً ينبري ضد رأي آخر في عملية حوار بنّاءة. فمثلاً يمكن لنا أن نقول بأن أصل البوليفونية لها تفسيرات أخرى تختلف عما جاء في الكتاب. حتى الجمل التي تعالج الطباق الموسيقي (kontrapunkt) ومجمل القواعد والقوانين (kanon) والتي تعالج الليدي والثلاثي (Tritonus) ومنع المتوازيات وكذلك موقع الرباعي (quart) وأشياء أخرى كثيرة هي موضع خلاف. وكذلك فإن بسيكولوجيا الصوت تعمل هنا وهناك خطوطها الهامشية. وهذا جزء من طبيعة الأشياء. وأنا لم أتدخل ولم أغيّر إلا ما كان واضحاً عياناً بأنه غير صحيح، في حين كان تدخلاً قليلاً في الشكل الخارجي: إنه كل متكامل وعلينا أن نقبله كما هو شاكرين، ذلك أن رجلاً واسع الخبرة، ثاقب النظرة مثل ماكس فيبر أدخل الموسيقى ضمن دائرة

تفكيره، وهذا وحده ينبغي أن يكون ذا أهمية كبرى بالنسبة إلينا. لقد اكتسبت الوحدة الأخوية للعلوم فيه قوة جديدة.

لقد كان للناشرين عذابهم المحبب مع خط اليد الذي يمثل "قذارة" مخطط موسع من خلال آلاف من التعليبات، مصحح ومتعرض للشطب واللصق. إن الإضافات الضئيلة، المرمية بشكل سريع والمحشوة ضمن الآلة الكاتبة القديمة لم تكن نادراً حجرَ عثرة أمام العين المسلحة وأتاحت فك الرموز من خلال مقارنات الخط المجهدة. في كثير من الأحيان لم تثمر هذه الجهود ولم يبق سوى السير حسب المعنى. ولقد بذلت السيدة ماريان فيبر جهوداً حثيثة لفك رموز هذه اللغة الهيروغليفية. من دون أن ننسى التذكير بأنه أتيح للمراجعة المتعددة المتأنية أن تزيل جميع العقبات وأن تنقذ هذا العمل الرائع النقي من التلف لتقديمه إلى الأجيال القادمة.

تيودور كروير — هايدلبرغ في تموز/ يوليو 1921

[حول سوسيولوجيا الموسيقى][a]

كل موسيقى معقلنة هارمونياً تنطلق من الأوكتاف (علاقة عدد الاهتزازات 2:1) وتقسم هذا الأوكتاف إلى البعدين الاثنين للخماسي (3: 2) والرباعي (4: 3)، أي من خلال كسرين من الترسيمة $\frac{n}{n+1}$: أو ما يسمى كسوراً[1] مجزأة، تشكل أساس كل أبعادنا الموسيقية ضمن الخماسي. عندما يصعد المرء إبان ذلك أو يهبط انطلاقاً من نغمة مبدئية في "دوائر"، بداية في أوكتافات، ومن ثم في خماسيات أو رباعيات أو في أي علاقات أخرى محددة عند ذلك لا يمكن أن تلتقي قوى هذه الكسور مطلقاً على ذات الصوت، ما دام المرء يتابع هذا الإجراء الخماسي الصافي الاثني عشري معادلاً $(2/3)^{12}$ إنما هو حول الفاصلة الديتونية[2] أكبر من

(a) الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى.

(1) فيبر يستقي المفهوم الفيثاغوري القديم عن الأبعاد "المجزأة" (überteilig) مثلما نتوقع المستقى من (مشكلات الفيزيقا) الأرسطية، تحرير وتعليق شتومبف (Stumph) الواردة في كتابه **مشكلات** (*Physika Preblemata*) الصادر في عام 1896. في الفقرة 41 لدى شتومبف، المرجع المذكور، ص 17 يجري تحديد مصطلح أبيموريوي (epimorioi) (القاموس المجزأ، "المشكلات الأرسطية").

(2) تسمية قديمة للفاصلة (daskomma) الفيثاغورية، التي نتوقع أن فيبر استقاها من مواد "فاصلة" من المراجع العامة والموسيقية للقرن التاسع عشر. هنا تستخدم "الفاصلة =

الأوكتاف السابع معادلاً (1/2)[7]. هذا الواقع غير المتغير إضافة إلى الحالة الأبعد، بأن الأوكتاف من خلال كسور مجزأة يمكن تحليله فقط إلى بعدين كبيرين غير متساويين، إنما هي الحقائق الأساسية لكل عقلنة موسيقية[(3)]. نحن نتذكر بداية، كيف تنظر الموسيقى الحديثة إلى نفسها انطلاقاً من هذه الحقائق.

من شأن موسيقانا الهارمونية الأكوردية أن تعقلن مادة الصوت من خلال التقسيم الحسابي أو الهارموني للأوكتاف إلى الخماسي والرباعي. ومن ثم ضمن تنحية الرباعي، الخماسي إلى الثلاثي الكبير والصغير (2/3=5/6×4/5)، وتنحية الثلاثي الكبير إلى صوت كامل (Ganzton) أو درجة كاملة كبير وصغير (4/5=4/10×4/8)، وتنحية الثلاثي الصغير إلى صوت كامل كبير (5/6=15/16×8/4) وإلى نصف صوت كبير، وتنحية الصوت الكامل الصغير إلى نصف صوت كبير وصغير (4/10=24/25×15/16). كل هذه الأبعاد

= الديتونية" والفاصلة الفيثاغورية على أنهما مترادفتان هكذا في: Pierer, Lexikon, Band 5 (1867), S. 196, Band 9, S. 676, Schilling, *Encyclopädie*, Band 4 (1840), S. 185f., Schuberth, Lexikon, S. 573,

استطاع فيبر أن يجد التسمية في بيوغرافيا باخ (Bach) من قبل سبيتنا (Spitta) المعروضة من قبله في الجزء المتعلق بالآلات الموسيقية (انظر أدناه ص 421، الهامش رقم 94 من هذا الكتاب)، (Spitta, *Bach*, S. 652) (القاموس "الفاصلة" "إجراء القياس").

(3) بالنسبة إلى المشكلة الأساسية المتعلقة بفيزياء الصوت يعود فيبر إلى: /Hornbostel) (Abraham, *Japaner*, S. 322f.، التي تؤكد لدى "المشكلة الرئيسية للمنظرين": كيف ينشأ سلم موسيقي؟ بأن المرء تجاوز الحقائق، التي تنقص النظرية، وهكذا بقي البعد الصغير غير ملحوظ، الذي يتجاوز حوله الصوت الثاني عشر المكتسب من خلال دائرة الخماسي مجال الأوكتاف (الفاصلة الفيثاغورية). في ما يخص "الحالة الأبعد" يعتمد فيبر على: ,Riemann) (*Musikgeschichte* 1/ 1, S. 236، الذي يقتبس من Harmonika *des Klaudios Ptolemaios* (القرن الأول بعد الميلاد) المعرفة الفيثاغورية المركزية التي ترى أن تناسباً متعدد الأقسام لا يمكن أن يتجزأ إلى تناسبين متساويين مثلاً يتجزأ 2: 1 الأوكتاف إلى البعدين غير المتساويين 4: 3 الرباعي، 3: 2 الخماسي، وكذلك الخماسي إلى الثالثين غير المتساويين.

مكونة من كسور مؤلفة من الأعداد[4] 5، 3، 2.

إذا انطلقنا من صوت بوصفه "صوت أساس"، فإن الهارمونية الأكوردية تبني عليه ذاته، على خماسيه العالي والمنخفض، أي كل خماسي مقسم حسابياً من خلال ثلاثييه الاثنين، "نغمة ثلاثية" عادية، ولديه من ثم من خلال تنظيم الأصوات المكونة لهذه "النغمة الثلاثية" (لأوكتافاتها) في أوكتاف واحد المادة الكاملة للسلالم "الطبيعة" الدياتونية انطلاقاً من الصوت الأساسي المعني، حسبما يوضع الثلاثي الكبير نحو الأدنى أو نحو الأعلى، تنشأ سلسلة صوتية ماجور أو مينور[5]. بين خطوتي نصف الصوت الدياتوني للأوكتاف

---

(4) فيبر يعود إلى: (Bähr, *Tonsystem*, S. 12, zurüch) "الذي يسمي فقط تلك الأصوات القابلة للاستخدام موسيقياً"، "التي تكون علاقتها مع الصوت الأساسي محددة من خلال الأعداد 5، 3، 2 ومنتجاتها. لأن هذه الأعداد إنما هي التي تتكون منها علاقات الأوكتاف الخماسي والثلاثي". أكثر من ذلك يعتمد فيبر على الشروحات "تعديل علم الصوت الرياضي" في عصر النهضة لدى: Riemann, *Musiktheorie*, S. 319-327 und S. 369-378, wo u. a. René Descartes, *berühmter Ausspruch Renati Descartes Musicae Compendium* (Amstelodami: apud Joannem Janssonium Juniorem, 1656), Kap. "De octava") aufgeführt ist: "tres esse dumtaxat numeros sonoros 2, 3 et 5",

من المتوقع أن فيبر عرف أهمية المعادلة من (Arend, *Tonsystem*, S. 730f.)، الذي "يجد بالإجمال كل علاقات الصوت القابلة للتفكير متحققة في المعادلة: $1: 2^x. 3^x. 5^x$ إذا عمل صوت المنطلق 1 اهتزاز، هكذا صوت داخل في أية علاقة معه $2^x. 3^x. 5^x$ اهتزازات [...] وهكذا يمكن للمرء أن يحدد معادلتنا بوصفها الضغط الأعظم لنظرية الهارموني".

(5) فيبر يتحدث إلى جانب (Bähr, *Tonsystem*, S. 13f., Bellermann, *Kontrapunkt*, S. 17)، الذي يستقي سلسلة الصوت الدياتونية، من حيث إن "المرء يأخذ صوتاً بوصفه صوت أساس مثلاً دو، ويضيف إلى هذا الصوت في البداية الأبعاد الأبسط، خماسيته (2 :3) ورباعيته (3 :4). الآن نحن نبني على كل واحد من هذه الأصوات صوتاً ثلاثياً طبيعياً أو ماجور ثلاثي الصوت فيكون لدينا عبر ذلك سلسلة من ثمانية أصوات". أيضاً (Stumpf, *Konkordanz*, S. 334f.) يعرض "البناء العقلاني لنسق الصوت لدينا" بطريقة مركّزة، مثلما يعرض فيبر في هذا الفصل والفصل القادم.

تقع المرة الأولى اثنتان من خطوات الدرجة الكاملة وفي المرة الثانية ثلاث خطوات وفي الحالتين الاثنتين تكون الخطوة الثانية أصغر، أما الخطوات الأخرى فتكون خطوات درجة كاملة كبيرة. عندما يواصل المرء بحثاً عن اكتساب أصوات جديدة من خلال تكوين ثلاثيات وخماسيات انطلاقاً من كل صوت من السلالم صعوداً نحو الأعلى وهبوطاً نحو الأدنى ضمن الأوكتاف، عندئذ ينشأ بين الأبعاد الدياتونية لكل واحد بعدان "كروماتيان"، ولكل واحد خطوة نصف صوت صغيرة من الصوت الدياتوني العالي والمنخفض كبير، تلك الأبعاد التي هي مفصولة عن بعضها البعض من خلال أن لكل واحد بعداً باقياً (دييز)[6] إنهارمونياً. لأن النوعين الاثنين من الدرجات الكاملة المختلفين ثنائياً ينتجان أبعاداً متبقية إنهارمونية كبيرة بين الصوتين الكروماتيين، ولآن خطوة نصف الصوت الدياتونية تنحرف عن نصف الصوت الصغير حول بعد آخر، عند ذلك تبنى الدييزات كلها من خلال الأعداد 5، 3، 2، لكن من أحجام معقدة جداً مختلفة ثلاثياً. على الرباعي من جهة، الذي هو قابل للتحليل فقط بمساعدة 7 متعدد الأقسام، ومن جهة ثانية تضل للدرجة الكاملة ولنصفي الصوت الاثنين إمكانية التقسيم الهارموني حدها الأدنى من خلال كسور مجزأة انطلاقاً من الأعداد 5، 3، 2.

إن الموسيقى الهارمونية الأكوردية المبنية على هذه المادة الصوتية تحفظ في شكلها المعقلن مبدئياً، بالنسبة إلى كل بنية موسيقية، وحدة سلسلة الصوت "العائد إلى السلم" المنتجة من خلال العلاقة "بالصوت الأساس" والنغمات الثلاثية الأساسية

---

(6) حول مصطلح (دييز) وكذلك مصطلح "كروماتيك" و"إنهارموني" يمكن الرجوع إلى القاموس، وكذلك "دياتونيك".

الثلاث: مبدأ "المقامية"[7]. كل مقام ماجور لديه مع مقام مينور موازٍ، يقع صوته الأساسي أعمق بثلاثي صغير، مادة الصوت العائد إلى السلم المماثلة. كل نغمة ثلاثية على الخماسي الأعلى (المسيطر) وعلى الخماسي الأدنى (المسيطر الهابط أوكتاف الرباعي) إنما هو إلى حد بعيد نغمة ثلاثية "صوتية" وهذا يعني مقامة على الصوت الأساسي لكل مقام "قريب مباشرة" مماثل لمقام (ماجور ومينور)، يتقاسم مع مقام المنطلق المادة الصوتية المماثلة حتى على صوت لكل منهما. وبصورة مماثلة تواصل التطور "قرابات" المقامات في دوائر خماسية. من خلال إضافة الثلاثي العائد إلى السلم الثالث إلى نغمة ثالثة تنشأ الأكوردات السباعية المتنافرة وبصورة خاصة على مسيطر (Dominante) المقام، إذن مع سابعه الكبير كثلاثي، فالأكورد السابع المسيطر يعطي المقام طابعه بكل وضوح، لأنه يظهر فقط في هذا المقام، في هذا التركيب بوصفه سلسلة ثلاثي من مادة الصوت العائدة إلى السلم. كل أكورد مكون من ثلاثيات يتحمل "العكوسية" (انتقال صوت واحد أو عدة أصوات منه إلى أوكتاف آخر) وينتج من خلال ذلك أكورداً جديداً لعدد أصوات مماثل وإحساساً هارمونياً غير متغير. ينتج التغيير (Modulation) النظامي إلى مقام آخر من الأكوردات المسيطرة؛ بوضوح يتم إدخال المقام الجديد من خلال

---

(7) فيبر يستقي الأهمية الأساسية لهذا المبدأ بالنسبة إلى الموسيقى الهارمونية الأكوردية الحديثة من (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 8 und 379) (في محفوظات فيبر في مكتبة الجامعة هايدلبرغ مخطوطة بخط اليد محفوظة لهلمهولتس، عمل أساسي كما توجد هنا تأكيدات باللون). وكذلك (Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 331) حيث يعود هلمهولتس إلى Fétis, *Traité*، حيث نجد في ص 22: "المقامية هي شكل لمجموعة من العروض المترابطة، متتابعة أو متزامنة لأنغام السلم الموسيقي". من الممكن أيضاً أن يكون فيبر قد استفاد من: (Schönberg, *Harmonielehre*, S. 4 und 28f.) حيث يوجد تحديد مشابه حرفياً "لمبدأ المقامية".

الأكورد السابع المسيطر أو إدخال شذرة واضحة منه. لا تعرف الهارمونية الأكوردية إقفالاً نظامياً لبنية صوت أو لأي من مقاطعه إلا من خلال سلسلة أكورد (محط kadenz) يمنح تميزاً واضحاً للمقام، إذاً بشكل طبيعي إقفال أكورد مسيطر أو النغم الثالث الصوتي أو إقفال عكوسياتها أو على أقل تقدير إقفال الشذرات الواضحة للاثنين. إن الأبعاد المتضمنة في أنغام ثلاثية هارمونية إنما هي (إما توافقات كاملة أو غير كاملة). في حين تكون الأبعاد الأخرى كلها تنافرات (Dissonnapzen) أما عنصر الموسيقى الأكوردية المحرض موسيقياً على التقدم من أكورد إلى أكورد فهو التنافر. من جانب آخر لكي نحل التوتر الموجود في هذا التنافر، فإن المسألة تتطلب "انحلاله" في أكورد جديد عارض للقاعدة الهارمونية في شكل توافقي، التنافرات النمطية الأبسط للموسيقى الأكوردية الصافية: الأكوردات السباعية، الانحلال إلى أنغام ثلاثية.

قد يبدو الأمر على أقل تقدير بأن كل شيء في مكانه الصحيح، وفي العناصر الأساسية (المبسطة فنياً) يمكن أن يبدو النسق الهارموني الأكوردي من النظرة الأولى على أقل تقدير بوصفه وحدة مكتملة عقلانياً. ومن المعروف أن المسألة بالنسبة لأي كان ليست هكذا. ومن حيث إن الأكورد السباعي المسيطر هو ممثل صريح لمقامه، فإن ثلاثية أي سباعية المقام يجب أن تكون سباعية كبيرة لهذا المقام: معنى ذلك يجب أن يرفع كروماتياً في مقامات مينور سباعيتها الصغيرة بالتناقض مع الأكورد المطلوب تطابقاً مع النغمة الثلاثية. [يمكن أن يكون الأكورد السباعي المسيطر لا بيمول مماثلاً للأكورد السباعي مي بيمول)[8]. هذا التناقض إذاً ليس فقط مشروطاً لحنياً فقط

---

(8) هنا يضع فيبر الأساس في سلم المينور الصوتي أو ما يسمى "الطبيعي" والبدئي، =

مثلما يقول هلمهولتس[9] لأن خطوة نصف الصوت ضمن أوكتاف الصوت الأساس لها تلك اللا استقلالية الملحّة نحو الأوكتاف، التي تؤهله بوصفه "صوتاً قائداً Leitton" - وإنما يقع محدداً في الوظيفة الهارمونية للأكورد السباعي المسيطر، عندما ينبغي أن تصلح هذه الوظيفة لمقام المينور. لدى هذا التغيير للسباعي الصغير إلى السباعي الكبير ينشأ العائد إلى السلم من الثلاثي الصغير من الخماسي وإلى السباعي الكبير لمقام المينور، "النغم الثلاثي المفرط" المتنافر مقابل التركيب الثلاثي مكوناً من ثلاثيين كبيرين. كل أكورد سباعي مسيطر عائد إلى السلم يتضمن "نغمة ثلاثية مخفضة" متنافرة، انطلاقاً من سباعية المقام الكبيرة المكونة لثلاثيته باتجاه الأعلى. هاتان الطريقتان الاثنتان من الأنغام الثلاثية، مقابل الخماسيات المقسمة هارمونياً، إنما هما في الحقيقة ثوريتان. ولدى شرعنتها لم تستطع الهارمونية الأكوردية أن تتوقف طويلاً عن التقدم، مقابل حقائق الموسيقى منذ يوهان سباستيان باخ. عندما يضيف المرء إلى أكورد سباعي واحد يتضمن سباعياً صغيراً ثلاثيين كبيرين، عند ذلك يظل باقي "الثلاثي المخفض"، المتنافر ويبني المرء منها، أي من ثلاثي كبير ومن ثلاثي صغير أكورداً سباعياً، وهذا تكون من جديد سباعية "المخفض":

= الذي تتجه أنغامه نحو الأدنى مقدار ثلاثي صغير، وهي متطابقة مع مقام الماجور الموازي. الأكورد السباعي المسيطر العائد إلى السلم (D^7) من لا بيمول ينص: مي، صول، سي، ري. في هذا الشكل العائد إلى السلم ليس الأكورد بمثابة تنافر خاص. وهذا يعني أن المقام لا يشكل تنافراً مميزاً، لأنه من الممكن أن نجد (على درجات أخرى) في مي بيمول، دو ماجور، ري ماجور وصول ماجور. ما هو مميز هو أنه فقط عندما ترفع ثلاثيته (صول)، السباعية الصغيرة للمقام لا بيمول إلى صول دييز، وهذا يعني إلى سباعية كبيرة، مثل مي، صول دييز، سي، ري هو يميز بوضوح لا بيموك، مخالفاً بشكل واضح صول دييز الغريبة عن السلم ضد القوانين المرعية، على أن يستخدم فقط الأصوات العائدة إلى السلم.

(9) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 463.

وهنا تنشأ الأكوردات السباعية "المغيَّرة" وعكوساتها. من خلال التركيب ثلاثياً بـ (عادية) عائدة إلى السلم مع ثلاثيات مخفضة كثيراً ما تنشأ "الأنغام الثلاثية المغيرة" وعكوساتها. انطلاقاً من مادة هذه الأنواع الأكوردية يمكن تكوين من ثم "السلالم الصوتية المغيرة" والتي هي مثار خلاف[10]، ولهذه الأنواع تلك العائدة إلى السلم وانطلاقاً من تلك الأنواع ينظر إلى هذه السلالم إذن على أنها تنافرات "هارمونية"، حيث تصمم انحلالاتها مع قواعد الهارمونية الأكوردية (الموسعة بصورة مطابقة) وتسمح باستخدامها لتكوين المحط (kadenz). ولقد ظهرت تاريخياً بداية وبطريقة مميزة في مقامات المينور وتمت عقلنتها في الأصل بصورة تدريجية من النظرية. كل هذه الأكوردات المغيرة تعود بطريقة ما إلى موقع السباعي في نسق الصوت، أما السباعي فهو المعطّل لدى محاولة إضفاء الهارمونية على سلم الماجور البسيط من خلال سلسلة من النغمات الثلاثية الصافية؛ وهنا نفتقد النغمة الموحدة، التي تتطلبها الحاجة إلى التقدم الدائم درجة درجة، من الدرجة السداسية حتى السباعية، فقط على هذا الموقع، الوحيد حيث تفتقر الدرجات إلى العلاقة المسيطرة فيما بينها: درجة القرابة الأقرب المتوسطة من خلال واحدة من المسيطرات للأنغام الثلاثية بغية الاستفادة منها لإضفاء الهارمونية[11].

---

(10) من المتوقع أن فيبر اطلع على "سلالم الدرجة الكاملة للحداثة" وكذلك على Loewenstein, *Materialien*. ذلك أن هذه السلالم "مثار خلاف"، هذا ما استقاه فيبر من (Hornbostel, *Melodie*, S. 13)، الذي أشار إلى "سلم الدرجة الكاملة المعطى للأحداث"، والذي "ليس سوى معادلة صحيحة بالنسبة إلى حركات الهارمونية، التي تفضل النغمة الثلاثية المفرطة" Stumpf, *Konkordanz*, S. 335, 338 und 346f., sowie Schönberg, *Harmonielehre*, S. 435-445، وهما يناقشان هذه الظاهرات المعاصرة.

(11) فيبر يأخذ الشروحات حول إضفاء الهارمونية الأكوردية للسلالم من=

تلك الحاجة إلى استمرارية التقدم، أي اتحاد الأكوردات في ما بينها، إنما هي الآن تبعاً لطبيعتها غير قابلة للتعليل هارمونياً، وإنما هي ذات طبيعة "لحنية melodisch"، ذلك أن "اللحنية" بالإجمال مشروطة هارمونياً ومتحدة بالهارمونية، لكن في الموسيقى الأكوردية ليست قابلة للاستنتاج هارمونياً[12]. ولقد جاءت صياغة رامو، بأن "الباص الأساس"، وهذا يعني صوت الأساس الهارموني لكل واحد من الأكوردات، لا يحقّ له أن يتحرك إلا في أبعاد النغمة الثلاثية، في الخماسيات الصافية والثلاثيات، أما اللحنية فيجب أن تكون خاضعة للهارمونية الأكوردية العقلانية[13]. إنه لمن المعروف، كيف بسط هلمهولتس مبدأ التقدم بطريقة المواقع إلى (حسب سلم الصوت

= Hauptmann, *Natur*, S. 53f.، والذي يحاجج هيغلياً على درجات كل السلالم ويجد معطى "وحدة موسطة"، "ولحظة ملزمة جماعية"، ما هو في مرحلة الانتقال، يصبح كنهاية للأول ليكون بداية للآخر. من الدرجة السادسة إلى الدرجة السابعة من لا إلى سي، وهي ما دام هذان الصوتان الاثنان بوصفهما ثلاثيين أكورديين مسيطرين متضمنين في السلم، عند ذلك لا يكون مثل هذا الصوت الملزم لمتوسط الانتقال تحت التصرف، ذلك لأنّ الأنغام الثلاثية للمسيطر الأدنى والمسيطر الأعلى تكون منفصلة، وليس لديها لحظة اجتماعية، من خلال تحولها يمكن أن تكون خطوة لا سي معطاة. أيضاً (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 391, und Schönberg, *Harmonielehre*, S. 34) عالجا اشتقاق السلم الأكوردي.

(12) وبذلك يتوجه فيبر ضد: Jean-Philippe Rameaus Grundsatz, "La mélodie naît de l'harmonie," vgl. Rameau, *Nouveau système*, S. VI.

(13) من المتوقع أن فيبر عرف مبدأ Rameaus Vorschrift aus Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 550:

"لا يجوز للباص الأساسي تبعاً للقاعدة أن ينتقل نحو الأدنى أو الأعلى إلا في خماسيات صافية أو ثلاثيات". (في مخطوط فيبر لهلمهولتس يوجد تأكيد إلى جانب هذا الاقتباس). الموقع ينص لدى Rameau, *Traité*, S. 50f.: ولكي يبقى المستمع في لحظة توقف شيقة، حيث يكون الخماسي مركباً من ثلاثيين، يمكننا أن نستصدر الباص من ثلاثي واحد أو عدة ثلاثيات، وبالتالي من السداسيات التي تمثل هذه الثلاثيات محتفظين بكل الإيقاعات للخماسي وحده وبالرباعي الذي يمثله، بحيث إنّ نمو الباص بكامله يجب أن ينحصر في الألحان المتناسقة.

الأعلى والصوت المركب) أصوات "القرابة الأقرب" بوصفه مبدأ اللحنية الأحادية الصافية وذلك بطريقة نظرية رائعة(14). لكنه هو ذاته اضطر أن يدخله بصفة "جوار ارتفاع الصوت" بوصفه مبدأ أبعد، جربه أحياناً بصورة مماثلة لاستقصاءات بازيفس، وأحياناً من خلال قصر الأصوات المقابلة للتفسير لحنياً فقط على مجرد وظيفة "المعبّر" إضافته إلى النسق الهارموني الصارم(15). لأن خطوة الثنائي، وقبل كل شيء وبصورة خاصة وبشدة خطوة نصف الصوت "القائدة" توحد بين صوتين بعيدين بعضهما عن البعض في القرابة الفيزيائية، فإن قرابة الصوت ومجاورة الصوت يتواجهان في تناقض لا تصالح معه، بصرف النظر تماماً عن القلق العام، بأن سلم الصوت العالي ليس كاملاً، وإنما ضمن تجاوز درجات محددة في لا اكتمالية مؤكدة تشكل أساساً للهارمونية. إن ألحان "الجملة الصافية" الأكثر صرامة ذاتها ليست دائماً فقط أكوردات مكسورة، وهذا يعني

---

(14) المقصود هو: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 402-408, 465, 542f. und 565f.

(15) فيبر يعود إلى Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 542-545, der (S. 542)، "الربط الموسيقي بين نوطتين تاليتين فوق بعضهما البعض" من جهة من خلال "قرابة الأنغام" وهذه يمكن أن تكون "مباشرة"، حيث توجد بين النوطتين التاليتين فوق بعضهما البعض علاقة تناغمية، ومن ثم يكون دائماً واحد من الأصوات الجزئية القابلة للإدراك بوضوح من النغمة الأولى مماثلاً للنغمة الثانية. يمكن لقرابة الصوت أن تكون "غير مباشرة" "وفقط من الدرجة الثانية"، مثلما هو الحال لدى التقدمات تبعاً للدرجات ضمن السلم حول نصف أصوات أو أصوات كاملة. (المرجع المذكور، ص 407)، يحدد هلمهولتس: "القرابة في الدرجة الأولى نحن نسميها أنغاماً، لها أصوات جزئية متماثلة؛ القرابة في الدرجة الثانية هي التي تكون مع ذات النغمة الثالثة قريبة من الدرجة الأولى". من جهة ثانية يمكن للأصوات "أن تدخل في اتحاد موسيقي من خلال تجاورها في ارتفاع الصوت". وهذا يكون بحالة أثناء الصوت القائد للسباعي الكبير، الذي يقود للصوت الأساسي أو للأوكتاف، وكذلك لدى الأصوات الداعمة في الحركات الكروماتية. هلمهولتس يشير في هذا السياق إلى بازبسيف، في المقدمة.

مسقطة في تتابع الأصوات، ولا هي مشبكة دائماً من خلال الأصوات العليا الهارمونية للباص الأساسي في تقدماتها، ومع مجرّد أعمدة ثلاثيات، وتنافرات هارمونية وانحلالاتها وحدها لا يمكن أن تكون مطلقاً موسيقياً قابلة للتكوين بصورة كاملة. ليس فقط انطلاقاً من اشتباكات تقدمات تتحرك بطريقة السلسلة، وإنما انطلاقاً مما هو قبل كل شيء تابع للمسافة، انطلاقاً من القرب من الصوت وصولاً إلى حاجات لحنية قابلة للفهم تنمو تلك الأكوردات الكثيرة، التي لا تقوم على بناء الثلاثيات، لذلك لا ممثلات الهارمونية لمقام ما، ولا هي تبعاً لذلك - توافقاً معكوسة ولا تجد تحققها من خلال انحلال في أكورد جديد تماماً ومميز لكنه يكمل المقام: ما يسمى التنافرات[16] "اللحنية" أو - كما يقال من وجهة نظر الهارمونية الأكوردية "عرضية". تعالج الهارمونية الأكوردية الأصوات الهارمونية أو الأصوات الغريبة عن السلم لمثل هذه الأكوردات، تبعاً لطبيعة الحال، بوصفها "معابر" أو بوصفها "مستمرة" "أو أصواتاً مكررة" إلى جانب الأصوات التي تتقدم أكوردياً، تطبع علاقتها المتعددة بهذه الأصوات الصفة النوعية للبنية بطابعها، أو بوصفها "استباقات" "أو زخرفات" أصوات عائدة إلى الأكوردات قبل أو بعد الأكوردات المعنية، أخيراً وبالاسم بوصفها "اعتراضات: أصوات غريبة عن الأكورد هارمونياً في أكورد واحد، وقد أزاحتها من موقعها إلى حدّ ما الأصوات العائدة، لذلك لا تستطيع أن تظهر "حرة" مثل

(16) فيبر يعتمد على الفصل 15 تحت عنوان "المنطق الموسيقي" من كتاب:
Riemann, *Musiktheorie*, S. 478-483,
الذي يجري فيه التصنيف العائد إلى: Kirnberger, *Reiner Satz*, S. 33f.
وإلى: Koch, *Handbuch*, S. 60f.
الذي يتحدث عن الأكوردات "المتوافقة" و"المتنافرة"، الأكوردات "الجوهرية" والأكوردات "العرضية".

التنافرات "الهارمونية" الشرعية، ومن هنا يجب أن تكون دائماً "محضرة". وهي لا تتطلب الانحلال الهارموني الأكوردي نوعياً، غير أن هذا الانحلال يأتي مبدئياً وعلى أقل تقدير من خلال، أن الأصوات المزاحة والأبعاد، مثلما يقال قد وضعت لاحقاً في حقوقها التي نال منها المتمردون[17]. وحتى هذه الأصوات الغريبة عن الأكورد إنما هي تمشياً مع الطبيعة، مباشرة من خلال التعاكس مقابل ما هو مطلوب أكوردياً، الوسائل الأكثر فاعلية لدينامية التقدم من جهة، ومن جهة ثانية لدينامية الربط وانجدال نتائج الأكوردات في ما بينها. دونما هذه التوترات التي تحرضها لا عقلانية اللحنية، لم تكن لتوجد موسيقى حديثة، إضافة إلى أنها تعد أكثر وسائل التعبير أهمية بالنسبة إليها. أما بأية طريقة فلا يعود الأمر إلى هنا. ذلك لأن هنا ينبغي أن نتذكره بمساعدة أكثر الوقائع بساطة، حيث إن العقلنة الأكوردية للموسيقى لا تعيش فقط في توتر دائم إزاء الحقائق اللحنية، حيث لا يستطيع أن يبتلعها مطلقاً وبصورة كاملة في ذاته، بل إنّه يخبئ في هذه الذات، انطلاقاً من قانون المسافة، وبنتيجة الموقع غير المتناظر للسباعية، لا عقلانيات، تجد في تعددية الأصوات الهارمونية الملزمة[18] المذكورة لبنية مقام المينور تعبيرها الأكثر بساطة.

غير أنه لمن المعروف طبقاً لفيزياء الصوت المحضة أن نسق

---

(17) فيبر يعتمد هنا على: Riemann, ebd., S. 481, Bähr, *Tonsystem*, S. 45, 48, 111f., 117f., sowie Schönberg, *Harmonielehre*, S. 373-387,

أخيراً يعرض ضمن فصل "الأصوات الغريبة عن الهارمونية"، واعتراضات، ونوطات عبور، ونوطات متبدلة، واستباقات. طريقة التعبير العائدة إلى فيبر حول "الحقوق" و"التمرد" و"الصراع" توجد لدى: Bähr, *Tonsystem*, S. 44, und Schönberg, *Harmonielehre*, S. 170 und 284.

(18) انظر أعلاه ص 281 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

الصوت الهارموني الأكوردي لا يتطور بيسر وسهولة. علماً بأن أساس بنيته الحديثة هو سلم دو ماجور. وفي تقسيمه الصافي يحتوي، انطلاقاً من السبعة أصوات لكل أوكتاف، نحو الأعلى أو نحو الأدنى خمس خماسيات صافية، وكذلك كثيراً من الرباعيات، ثلاث ثلاثيات كبيرة وثلاثيين صغيرين، ثلاث سداسيات صغيرة وسداسيين كبيرين وكذلك سباعيين كبيرين من أصوات عائدة إلى السلم، بالمقابل بنتيجة اختلاف خطوات الدرجة الكاملة اثنتان من الطرق المختلفة من السباعيات الصغيرة (9/ 5 الى2، 16/ 4 إلى 3) حول ما يسمى الفاصلة "السنتونية" 81/ 80. لدى هذا السلم قبل كل شيء وانطلاقاً من هنا ضمن الأصوات الدياتونية لكل منها خماسي واحد وثلاثي صغير نحو الأعلى، رباعي وسداسي كبير نحو الأدنى، وهي تختلف مقابل الأبعاد الصافية حول الفاصلة المماثلة وتنتج علاقة بالنسبة إلى الخماسي ري، لا (40/ 27)، التي يتردد صداها إلى حد ما "غير صاف" لدى حساسية الخماسيات مقابل كل الانحرافات[19]. الثلاثي الصغير ري، فا إنما هو بصورة لا محيد عنها ثلاثي صغير (32/ 27= 4/ 3 : 9/ 8) محدد (فيثاغورياً) من خلال الرقمين 2، 3. هذا الإخفاق للعقلنة، الذي يقوم على أن الثلاثيات الصافية لا يمكن تكوينها إلا باشتراك ما عليه العدد الأول 5 وأن دائرة الخماسيات لا يمكن أن

---

(19) في النغمة الثلاثية الجانبية ري، فا، لا في دو ماجور إنما هي هكذا Stumpf, *Konkordanz*, S. 343 حيث يعتمد عليه فيبر "لا لسلم دو بوصفه ثلاثي الـ فاليس الخماسي الصافي من ري. ري: لا = 27: 40. ليس للأكورد حسابياً خماسي، لكنه يصبح مشرعناً من خلال الإدراك، مثل ألف من الأنغام الثلاثية الأخرى غير الصافية تماماً، التي نستمع إليها". إن نغمة مثل خماسي صغير حول فاصلة واحدة إنما هي، (Bellermann, *Kontrapunkt*, S. 18)، "من هكذا تأثير غير صاف وغير هارموني، ذلك أننا لا تستطيع أن نتحملها بوصفها خطوة لحنية في غناء يعتمد على صوت واحد". وكذلك: Tanaka, *Studien*, S. 54, und Riemann, *Musiktheorie*, S. 495f.، ويتحدثان عن هذا "اللا صفاء".

تؤدي إلى ثلاثيات صافية، والذي يمكن لذلك تفسيره مع موريتس هاوبتمان بوصفه نقيض تأكيد الخماسيات والثلاثيات، لذلك لا يمكن أن نلغيه من العالم بأية طريقة: ري وفا هما "الصوتان الحديان" لمقام دو الماجور الهارموني[20].

من البديهي أنه ليس من الممكن تصحيح العقلنة من خلال استخدام الأعداد الأولى مع العدد 7 أو الأعداد الأعلى وصولاً إلى الأبعاد المكونة. ما هو معروف هي مثل تلك الأبعاد المحتواة في سلم الصوت العالي ابتداءً من الصوت السابع، وتقسيم هارموني للرباعي (بدلاً مما هو الحال في نسقنا الصوتي، أي تقسيم الخماسي) إنما هو ممكن مع العدد سبعة من خلال كسور متعددة الأقسام 4/ 3=8/ 7×4/ 6. فقط يمكن للسباعية الطبيعي، أي الصوت الأعلى الهارموني السابع، الذي يمكن تخفيفه بسهولة في الآلات الوترية، وإن كان يتبدى لكل مستمعي الطبيعة أي الخاصة بكرنبرغر[21]، والتي يفترض أن تظهر

---

(20) فيبر يعود إلى: Hauptmann, *Natur*, S. 43f., und Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 436, 520f. und 525f.
(هذا مع عودة مرة ثانية إلى Hauptmann, *Natur*، ومفهومه عن "الأصوات الحدية"). وكذلك Bähr, *Tonsystem*, S. 20,
يتحدث عن الأصوات الحدية للمقام (ري/ فا)، حيث يعود بشكل أساسي إلى هاوبتمان، وإن لم يذكر ذلك بوضوح في هذا السياق، فقد ذكر صراحة في المقدمة (المرجع المذكور، ص V والصفحة التالية).

(21) Kirnberger, *Reiner Satz*, S. 24 mit Anm. 24,
أعطى للصوت الجزئي 7 لسلسلة الصوت العالي الحرف الصوتي i (وأحياناً j) - في متابعة نسق حروف الصوت، الذي يمتد من a حتى h. من المفروض أن يشير الحرف i إلى خصوصية السباعية الطبيعي - لذلك الصوت، الذي يتصرف ضد الصوت الأساس مثل 7: 4. بالنسبة إلى الصوت الأساس دو ينبغي أن يأتي بين A3/5 وB8/15؛ ونحن نريد أن نعرفه بـ j. ذلك أنه فعلياً يتوافق وأن هذا الأكورد دو (4)، مي (5)، صول (6)، j (7) ليس أكوردياً سباعياً متنافراً، وإنما هو أكورد رباعي الصوت، تشرحه الطريقة كيف يتعامل أفضل الهارمونيين في حالات محددة، سواء أكانت السباعية الصغيرة أم السداسية المفرطة، من حيث =

في صافرات الصوت اليابانية[22]، أن تتوافق مع دو، مي، صول، لقد حاول فاش أن يدخل لهذا السبب الصوت في الموسيقى العملية[23]- لربما أبعد من ذلك ظهر تأثير البعد 7/ 5 ("النغمة الثلاثية الطبيعية"، الرباعي المفرط، البعد الوحيد على آلة العود اليابانية بيبا (pipa) المقسمة بصورة صافية) بوصفه تناغماً، ولربما أمكن أخيراً الأبعاد الأخرى مع سبعة ($\frac{7}{8}$ للأبعاد الشرق آسيوية بوصفها درجة كاملة على الكنغ (king) وهي الآلة الأساسية في الأوركسترا الصينية في الأوكتاف الأدنى)[24] وفي الموسيقى العربية وفي العصور القديمة، عندما لا

= إنهم يستخدمون الاثنين بوصفهما متوافقين، علماً بأن الأمثلة على ذلك معروفة جداً. أما الأساس فيقع دونما شك في أنّ الأبعاد يتردد صداها بوصفها 4/7 من المتوقع أن فيبر وجد الإشارة إلى كيرنبرجر لدى:

Dommer, *Elemente*, S. 36, und Chladni, *Akustik*, S. 29.

(22) Weber stützt sich auf Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 321, Anm. 1.

(23) فيبر يعتمد على (Chladni, *Akustik*, S. 29)، الذي سمع في أكاديمية الغناء في برلين «من صديقه الأبدي فاش» «مؤلفاً غنائيا من أربعة أصوات»، حيث يعمل، لكي يقوم بتجربة، يدرك فيها ما تفعله هذه i على تجاوز الأكورد (دو، مي، صول، i) بقدر ما أعلم إلى (صول، ري، صول، سي) أي (8، 10، 12، 14) إلى (9. 6. 12، 15)، لقد كان التأثير مستغرباً، لكن ليس غير مقبول، وقد يكون هذا التقدم لأكورد i أكثرها طبيعية. وبالنسبة لطريقة «Kirnberger» في: Ersch/ Gruber, Sektion 2, Teil 36 (1884), S. 297,

يطلق (Fasch) على (Kirnberger i) «بأنه استخدمها بصورة عملية»، ربما كان المقصود تلك الجملة الكورالية لأربعة أصوات لفاش، مزمور 119 «مجدوا الإنسان، الذي عاش صابراً»، وقد نوط على الكلمات «كلمتك على فمي أحلى من العسل» السباعي الطبيعي بوصفه سداسياً مفرطاً، قارن: Fasch, *Sämtliche Werke*, hg. von der Singakademie in Berlin (Berlin: Trautwein, 1839), 5. Lieferung.

(24) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 312f. und 315,

وكذلك *Phonograph*, S. 224، التي يتبعها فيبر، وهي تتحدث عن «كن» (kin) أو «شن» (chin) (في الكتابة الحديثة «ch'in») الزيتهر ذات اللوح المقبب وذات السبعة أوتار التي تعرفها في المرجع المذكور، ص 315 بوصفها الآلة التي تقف «على قمة الأوركسترا الصينية». توجد في المخططين الاثنين، المرجع المذكور لأبعاد الكن أيضاً علاقة 8 :7 وفيما إذا كان الأمر =

يكون الأمر مثلما تمّ التأكيد[25]، وللممارسة الموسيقية، لدى المنظرين الهللنستيين (لهؤلاء مع أعداد أولى أكثر ارتفاعاً) وصولاً إلى العصرين البيزنطي والإسلامي، أن تكون مألوفة بالنسبة إلى الفرس وإلى العرب، وهكذا ومن خلال استخدامها لا يمكن لنا أن نتحصل على نسق أبعاد هارموني عقلاني قابل للاستخدام من أجل موسيقى أكوردية. ربما كانت في الموسيقى الشرق آسيوية نتاجاً لتلك العقلنة المستقاة بالمطلق من أسس خارجة عن الموسيقى، والتي سيجري الحديث عنها[26]. فضلاً عن ذلك قد تكون السبعة في أنساق الموسيقى، التي يكون بعدها الأساسي، لا الخماسي والثلاثي، وإنما الرباعي، شرعية تماماً. على البيانو الخاص بنا المحدد من أجل الموسيقى الأكوردية يلغى الصوت الهارموني السابع من خلال موقع الضرب للمطرقة، وعلى الآلات الوترية من خلال طريقة سحب القوس، على القرون الطبيعية "دُفع" إلى السباعيات الهارمونية[27]. الأبعاد مع 11 و13 اكتمالاً، مثلما يحتويها سلم الصوت العالي أو

يتعلق لدى فيبر بخطأ في الكتابة أو بتبديل كن إلى كنغ يظل غير معروف. ربما كان هنالك تبديل من: Sachs, *Real-Lexikon*, S. 211,

حيث يوجد: "في عامية فوشان كثيراً ما تلفظ كنغ على أنها كن".

(25) من المتوقع أن فيبر يعود إلى جانب Thierfelder, *Musik*, S. 489 (حقاً يجري الحديث عن ثلاثة أرباع الصوت وخمس أرباع الصوت لدى المؤلفين، لكن هذه لم تكن أبعاداً يمكن استخدامها في الغناء) إلى Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 418, 420، الذي يعالج التقسيمات الرباعيات الكورد "العقلانية في قليل أو كثير" والمعالجة من قبل فيبر انظر أعلاه ص 308 ـ 322 من هذا الكتاب السؤال عن الاستخدام العملي لمثل هذه الأبعاد "اللاعقلانية". إبان ذلك صنع هلمهولتس إلى جانب التقسيمات "العادية" للكورد الرباعي "تقسيمات" أخرى "تحدث عنها الإغريق بوصفها لا عقلانية (aloga)" ونحن لا نعرف بشكل دقيق إلى أي مدى وصل استخدامها العملي.

(26) انظر أدناه ص 412 ـ 419 من هذا الكتاب.

(27) في سياق الأبعاد المكونة من العدد 7 يعتمد فيبر على: Chladni, *Akustik*, S. 26- =

مثلما أراد كلادني[28] أن يكون قد سمعها على سبيل المثال في الغناء الشعبي الشفابي، إلى هذا الحد كان معروفاً ومستقبلاً، في حين نقل الفرس إلى السلم العربي بعداً مكوناً من سبع عشرة درجة[29].

= 30, sowie Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 132,
الذي يلاحظ حول الصوت الأعلى 7 على البيانو: "في حالة الصوت الرخيم ثم القوي يكون موقع الضرب لدى الأوتار المتوسطة محددة بـ 1/7 إلى 1/9 من طول الوتر، يجب علينا أن نقبل بأن هذا الموقع قد تم اختياره، لأنه يعطي تبعاً للتجربة أجمل الأنغام موسيقياً وأكثرها استخداماً من أجل الترابطات الهارمونية"، ذلك لأن الصوت الجزئي 7 و9 يصبحان "ضعيفين جداً على أقل تقدير" (هنا توجد تأكيدات لفيبر في نسخة هلمهولتس). ما يشبه ذلك في Ähnlich, S. 328 und S. 356,
حيث يجري التلخيص: "لا يمكن لسلم الموسيقى الحديثة أن يستوعب في ذاته الأصوات المحددة من خلال العدد 7" في أحاديث فيبر النقدية عن كتاب هلمهولتس يأتي الحديث أيضاً عن:
Bähr, *Tonsystem*, S. 243f.,
عن مشكلات السبعة، وكذلك: Stumpf, *Konkordanz*, S. 335f., ders., Anfänge, S. 89,
(حول سباعيات ورباعيات الفورن (Alphorn) [آلة نفخ موسيقية بدائية تصنع من الخشب وجدت في وسط آسيا وفي سبيريا وفي البيرينه (المترجم)]) (القاموس: "الأصوات العليا" (Obertöne)).

(28) فيبر يعود إلى Chladni, *Akustik*, S. 30، الذي يرى "هذه الأصوات المتضمنة في سلسلة الأعداد الطبيعية مستخدمة بشكل واسع في الأغاني الشعبية"، وفيها "سيكون أكثر سهولة على معظم الناس العاديين أن يدركوا هذه الأصوات وأن يطلقوها". وكثيراً ما وجد كلادني الصوت العالي 11 و13 "في الغناء الشعبي الشفابي". وهو يذكر الأصوات العليا المكونة بواسطة 11، 13 وكذلك بطريقة منسجمة (Consonanz) في: Ersch/ Gruber, Teil 19 /1818 ,(Nachtragsband) 21، الذي يحدد ضمن "نظرية الأنغام العقلانية أو العلم صوتية" التنافرات بوصفها أبعاداً، "لا يمكن التعبير عنها دونما مساعدة عدد أعلى مثل 6 (أو مضاعفاته)، مثل الأبعاد 6: 7, 7: 8, 8: 9, 9: 10, 10: 11, 11: 12, 12: 13" : "ومنها "يوجد الكثير غير القابل للتطبيق مطلقاً في موسيقانا".

(29) هنا يعتمد فيبر على: Land, *Gamme arabe*, S. 59f.
عدم قابلية الاستخدام الهارمونية للأصوات الجزئية المكونة بواسطة الأعداد الأولى 7، 11، 13 و17 يتحدث عنها بالتفصيل كل من: Stumpf *Anfänge*, S. 88, und Bähr, *Tonsystem*, S. 12f.,
الذي يسمي "الأصوات غير القابلة للاستخدام موسيقياً، أصواتاً لا عقلانية".

في النهاية إن أي موسيقى تلغي بصورة معاكسة العدد 5 وبذلك تعدد خطوات الدرجة الكاملة وبذلك تقتصر على العددين 2، 3، أي بوصفها درجة كاملة وحيدة تلغي الخطوة الكبيرة (مع علاقة 9/ 8)، التونوس (Tonos) الإغريقي، والتي تشكل أساسي البعدين الخماسي والرباعي (9/ 8=4/ 3 : 3/ 2)، تتحصل على (محسوباً من الأدنى إلى الأعلى) 6 خماسيات صافية وكذلك على كثير من الرباعيات (من كل الأصوات، ما عدا من الرباعي إلى السباعي) في الأوكتاف الدياتوني. وهي تتحصل من خلال ذلك على الامتياز المهم بالنسبة إلى أنواع موسيقى لحنية صافية، في الإمكانية الأفضل لتحويل حركات إلى الخماسي أو الرباعي، إنها حالة تقوم عليها بمقياس كبير السيطرة المبكرة لهذين البعدين الاثنين. غير أنها تلغي بالكامل الثلاثيات الهارمونية، التي لا يمكن تكوينها إلا من خلال التقسيم الهارموني للخماسي ضمن استخدام العدد 5، وبذلك تلغي أيضاً النغمة الثلاثية، إذاً أيضاً التمييز بين مقامي الماجور والمينور والترسيخ المقامي للموسيقى الهارمونية في الصوت الأساسي. وهكذا كان عليه الحال في الموسيقى الهللينية وأيضاً في ما يسمى "الأصوات الكنسية" للعصر الوسيط. في موقع الثلاثي الكبير دخل هناك الديتونوس /b (e:c = 8^2 (9^2=64/81 وفي موقع أنصاف الصوت الدياتونية دخلت أل "لايما" (بُعد باقٍ للديتونوس مقابل الرباعي 256/ 243)[30]. السباعي يصبح من ثم 243/ 128. هنا يتوقف اكتساب الصوت الهارموني لدى التقسيم

---

(30) هنا يتتبع فيبر كلاً من: Bellermann, *Kontrapunkt*, S. 19 und 21, Ambros, *Geschichte* 1, S. 273, Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 237, und Wantzloeben, *Monochord*, S. 31 und 34,

من المتوقع أن فيبر استقى L(e)imma بوصفها (بعداً باقياً) من: Bähr, *Tonsystem*, S. 176 mit Anm. 2, sowie S. 192,

الذي يتحدث في كورد رباعي Tetrachord لبعد "باق".

الأول للأوكتاف الذي تصل إليه بوصفه مسافتين (diazeuktisch) منفصليتن من خلال الخماسي والرباعي من خلال "التونوس" Tonos على النقيض من الاثنين لدى دو من خلال الربط "Synaphe" : إن هوية صوت النهاية للواحد مع صوت البداية للآخر المتحد (synemmene) سلاسل صوت الرباعي المتناظر (دو، فا، صول، دو تنهار). لقد استطاع اكتساب الأصوات المفردة لهذه السلاسل الصوتية أن يفكر فيه على أنه متحقق، ليس من خلال التقسيم الهارموني للخماسيات، وإنما بوصفه ضمن الرباعي، ضمن البعد الأصغر من هذين البعدين الاثنين. وليس من خلال تقسيمهما الهارموني (الذي هو ممكن فقط من خلال العدد 7)، وإنما تبعاً لمبدأ مساواة خطوات (الدرجة الكاملة) ("مبدأ المسافة")[31]. من هنا يجب أن يسقط اختلاف البعدين الاثنين من خلال التقسيم الهارموني للدرجات الكاملة الناشئة وكذلك نصفا الصوت الهارمونيان الاثنان. تكون اللايما (leimma)، أي الفرق بين الديتونوس والرباعي في التقسيم الفيثاغوري علاقة مكونة من 2، 3، لكن جداً لا عقلانية. هنا تمضي المسألة بصورة مشابهة لدى كل محاولة لتقسيم الرباعي، إلى ثلاث مسافات، مثلما صنعت نظرياً بأشكال مختلفة (وكانت عملياً في الموسيقى الشرقية العربية)، لكن ليست ممكنة دونما أعداد أولية مرتفعة كثيراً، كما لا يمكن أن تكون قابلة للاستخدام هارمونياً.

كثير من السلالم الموسيقية المعقلنة بدائياً تكتفي بإضافة مسافة صوتية واحدة فقط، حسب القاعدة إضافة درجة كاملة، ضمن الرباعيين (الدياتسوكتيين) الاثنين: "السلم الخماسي Pentatonik".

---

(31) فيبر يأخذ المفهوم وشرحه من: Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 91., ders., *Naturvölker*, S. 642, ders., *Tunesische Melodien*, S. 33. (مع عودة إلى هلمهولتس، مبدأ جوار الصوت)، وكذلك من: Stumpf, *Anfänge*, S. 57.

إنه ليبدو من المؤكد، أن السلم الخماسي، الذي لا يزال حتى الآن النسق الصيني الرسمي، إضافة إلى أنه أساس واحد على أقل تقدير، ومن المحتمل أن يكون أصل السلمين الموسيقيين الاثنين في جاوة، وهو الذي يوجد في ليتوانيا، واسكتلندا، وإيرلندا، وبلادويلز، وكذلك لدى الهنود الحمر، والمغول، والأناميين، والكمبوديين، واليابانيين، والبابوس، وأخيراً زنوج الفولاه، علماً بأنه لعب في ماضي الموسيقى دوراً هاماً كما هو الحال لدينا نحن[32]. بعض الألحان القديمة جداً لأغاني الأطفال في وستفاليا تشير بوضوح شديد إلى بنية خماسية[33] (أنها ميتونية) خالية من نصف الصوت، والوصفة المعروفة بالنسبة إلى خلق مؤلفات تحذو حذو الأغاني الشعبية: استخدام اللمسات العليا الخمس فقط من البيانو التي تبيّن نسقاً خماسياً خالياً من أنصاف الصوت، تعود أيضاً إلى ذلك[34]. بالنسبة إلى الموسيقى الكنسية الأقدم للغرب اعتقد ريمان، وأوسكار فلايشر وإن كان بطريقة أخرى أنه باستطاعتهما أن يتتبعا آثار هذه الموسيقى[35]. وبصورة خاصة موسيقى السيسترسيان، التي حرصت

---

(32) لقد أخذ فيبر هذه النظرة إلى السلالم الخماسية احتمالاً من:
Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 410-413, sowie Engel, *Nations*, S. 124-157, und Stumpf, *Besprechung Ellis*, S. 518-523,
فوق ذلك توجد تفصيلات حول الخماسي في العالم الجنوب شرق آسيوي (الأنام، وكامبوديا، وسيام، وجاوا، ولاووس) لدى:
Stumpf, *Siamesen*, S. 85 und 100, sowie bei Knosp, *Annamitische Musik*, S. 143, 159f. und 163.

(33) فيبر يعتمد هنا على: Eickhoff, *Kinderlieder*, S. 507-513, und Fleischer, *Musikwissenschaft*, S. 47f. (mit Rekurs auf Eickhoff).

(34) الإشارة إلى البيانو اقتبسها فيبر من: Helmholtz, Tonempfindungen, S. 413; er findet sich auch bei Stumpf, Besprechung Ellis, S. 518.

(35) Riemann, *Musikgeschichte* 1/1, S. 57, =

تبعاً لقاعدة نظام الرهبنة لديها على الاستبعاد البيوريتاني لكل بهاء جمالي على هذا الصعيد، حيث بدت أنها كانت خماسية[36]. كذلك يوجد بين سلالم الغناء في الكنس اليهودية، التي تقوم على قاعدة هللنستية شرقية، سلم خماسي وحيد[37].

غالباً ما يسير الخماسي يداً بيد مع استبعاد خطوة نصف الصوت المشروطة من خلال "أخلاق" الموسيقى. وقد استخلص المرء انطلاقاً من ذلك، أن هذا الاستبعاد يبين دافعه الموسيقي[38]. فلا

= (تشير الأغاني القديمة للكنيسة المسيحية بصورة غير قليلة إلى تكوينات، تبدو أنها تعود إلى خماسية صافية، مثال على ذلك: لا يوجد فيها سوى انحرافات قليلة عن الترسيمة دو ري... فـا صـول... دو ري صـعـوداً)؛ Fleischer, *Musikwissenschaft*, S. 19f.; ders., *Liedforschung*, S. 218f.، مع مثال "المسيح قام".

(36) لم يكن من الممكن التثبت من مصدر فيبر. في ما يخص قواعد الرهبنة ونظام الإصلاح وكذلك تأثيره في البنية اللحنية للمجموعات الغنائية يعتمد فيبر على: Wagner, *Einführung* 2, S. 449-468، (إصلاح السيسترسياني) كمصدر مركزي تصلح قواعد فن الموسيقى المؤلفة احتمالاً في القرن الثاني عشر من قبل الراهب السيسترسياني غيدو فون لونغبورت (غيدو) والمقتبسة في مقام سانكتي برنادي والتي طبعت في: *Coussemaker* 2, S. 150-192. ربما كان فيبر قد تعلم من فاغنر الدوافع الزهدية لإصلاح الكورال السيسترسياني، Wagner, *Einführung* 1, S. 246 et al.، الذي "أشار إلى بعض الألحان في الدوائر المكونة حديثاً" للكلونياتسنزر، والتي وجدها السيسترسيان، الذين أرادوا الوصول إلى أعلى مراتب الشرف من طريق القسوة الأصلية التي توافرها الحياة في الأديرة.

(37) من المحتمل أن فيبر يعتمد على Engel, *Nations*, S. 156 und 362، الذي يؤكد استخدام الخماسي "مع العبرانيين، والفينيقيين، والمصريين القدماء، وأغلب الظن مع الإغريق القدماء" مع وجود الهارب ذات الخمسة إلى عشرة إلى عشرين وتراً لدى هذه الشعوب، وأكثر من ذلك يعتمد فيبر على Friedmann, *Gesang*, S. 59، حيث طبع لحناً خماسياً، لكن فريدمان فسره بوصفه مقام ماجور.

(38) في إشارته إلى الأخلاق (Ethos) للخماسي الأنهميتوني وإنشائه يعتمد فيبر Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 411، الذي يعرف "الألحان الاسكتلندية من خلال تجنب خطوات نصف الصوت الصغيرة للسلم الدياتوني إلى حد ما بوضوحه وبحركيته"، "حيث يستطيع المرء أن يقتفي أثر خطوات الألحان الصينية". من المتوقع أن فيبر كان على =

عجب أن كان الكروماتي بالنسبة إلى الكنيسة القديمة وكذلك بالنسبة إلى التراجيديين القدماء للهللينيين ونظرية الموسيقى الكونفوشيوسية العقلانية بورجوازياً مثار نفور[39]. من بين شعوب فن الموسيقى الشرق آسيويين يوجد فقط اليابانيون الذين كانوا منظمين إقطاعياً مع طموحهم نحو التعبير العاطفي الجياش مما أدى إلى استسلامهم مبدئياً وبقوة إلى الكروماتيك[40]. من جانب آخر نجد أن الموسيقى لدى الصينيين، والأناميين، والكامبوديين والجاويين القدماء (سلم سالندرو) جميعها وبصورة متساوية لا تستسيغ أكوردات المينور[41]. ونحن لا نستطيع أن نؤكد تماماً، فيما إذا كانت السلالم الخماسية في كل مكان هي الأقدم، وهي تقوم بشكل غير نادر إلى جانب

= علم بدشفران، في دراسته المختصة، الذي يقول في صفحة 500 والصفحة التالية: الأصوات الخمسة لشكل أول سلم موسيقي، سلم من شأنه أن يساعد المؤلفين الموسيقيين من أجل تلحين أغانٍ بصفة طويلة واحتفالية، بصورة خاصة في مجال الأغنية الدينية. ما يتميز به هذا السلم والأغاني التي نقوم بالاعتماد عليه بغياب كل أبعاد نصف الصوت.

(39) فيبر يعتمد هنا على ريمان (Riemann) (انظر أعلاه الهامش رقم 35 من هذا الكتاب) وكان قد وضع نصب عينيه احتمالاً إبان العودة إلى أخلاق كونفوشيوس والى الكنيسة الكاثوليكية: Dechevrens, *Etude: bekannt*, der S. 500f.

في دارسة الكونفوشيوسية (MWG 1/ 19) يعود إليه، انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 217 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(40) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 324,

التي يعتمد عليها فيبر، تعطي سلماً خماسياً مملوءاً بأنصاف الأصوات وبالثلاثيات الكبيرة دو، ري بيمول، فا، صول، لا بيمول، دو.

(41) فيبر يستقي ذلك من: Hornbostel, *Akustische Untersuchungen*, S. 485f., und Stump, *Siamesen*, S. 106f.,

الذي يصف تجربته مع عضو فرقة مسرحية سيامية، حلت في برلين في شهر أيلول/ سبتمبر من عام 1900: "الواحد من الموسيقيين، الذي قيل عنه بأنه الأفضل، أيقظ بالفعل لدي انطباعاً جيداً، وفي منزلي عزفت على البيانو بعض الأكوردات من قبيل التأكد من أهليته. كان أكورد المينور بالنسبة إليه غير مستساغ، في حين بدأ أكورد الماجور مريحاً له، ولا سيّما كلما اقترب تركيب الأصوات الجزئية الهارمونية من النغم".

سلالم مشغولة بصورة أكثر غنى. إن السلالم الكثيرة العدد غير الكاملة للهنود إلى جانب سلاسل الأوكتاف الكاملة لديها فقط ولجزء صغير منها مظهر مشابه للخماسي العادي. والمسألة واضحة لدينا، ولا سيّما إلى أي مدى انطلقت هذه السلالم من تغيرات وتشويه السلالم الخماسية. بالنسبة إلى معظم الحالات فإن عمرها الأعلى يبدو على أقل تقدير مقابل السلالم الموجودة إلى جانبها في الحد الأعظم احتمالياً. في موسيقى الهنود الحمر شبواه يوجد (تبعاً لفونوغرامات دنسمور) الخماسي في الأغاني الاحتفالية المحافظ عليها بالشكل الأكثر نقاءً والتزاماً بقوانين الطبيعة[42]. وبقي من غير المؤكد بالنسبة إلينا، إلى أي مدى لدى ترسيخ الخماسي الخالي من نصف الصوت في أشكال الموسيقى الفنية كان مقياساً للنفور من بعد نصف الصوت اللاعقلاني انطلاقاً من الأسس الموسيقية الخرافية أم من الأسس العقلانية (في الصين)[42a]، أم على العكس كانت قابلية ضبطه الواضحة والصعبة معياراً. وإذا قلنا بأن أنواع الموسيقى البدائية حقيقة، وهذا يعني غير المقامية أو المعقلنة قليلاً تتجنب نصف الصوت، فإن ذلك لا يخضع لدليل قاطع، حتى إن تسجيلات

---

(42) فيبر يعتمد هنا على: Densmore, *Chippewa*, S. 7 und 62-83, الذي يميز بالعودة إلى Helmholtz, *Tonempfindungen*، بين "السلالم الخماسية الماجور والمينور"، فيما إذا كانت تفتقد في السلم الثنائي والسداسي أو الرباعي والسداسي. معظم "الأغاني الاحتفالية" السادسة والعشرين المسجلة والمدروسة الموجودة في شمال منسوتا والمستوطنة في شبوا حسب دنسمور، المرجع المذكور، ص 63، مؤلفة من جهة مادة الصوت انطلاقاً من النغمة الثلاثية الماجور مع سداسي مضاف، حيث يكون "البعد الرئيسي هو المينور الثلاثي الهابط". وهذا "يميز معظم أشكال الموسيقى البدائية، والسلم الخماسي الصوت يميز الموسيقى التي يمكن أن توصف بأنها نصف متطورة".
Stumpf, *Anfänge*, S. 164f., und Hornbostel, *Melodie*, S. 22f.,
قيموا عالياً تسجيلات دنسمور وتحليلاته.

(42a) خطأ الكتابة لدى فيبر يعود إلى: Stumpf, *Besprechung Eliis*, S. 519.

الألحان التي جاءت من قِبَل الزنوج تؤكد عكس ذلك. والمسألة تبقى لذلك مثار خلاف، فيما إذا كان السلم الخماسي في الطموح نحو تجنب خطوة نصف الصوت قد امتلك أساسه الأول[43]- مثلما رأى هلمهولتس. وهو اشترط ببساطة قطيعة مبكرة لسلسلة الأصوات المستعملة في الدرجات التالية مع الأساس في أشكال موسيقية بدائية بوصفها أساس نشوئها[44]- إنها وجهة نظر غير متماسكة، مثلما يبين تحليل الأشكال الموسيقية البدائية[45]. لأنها وجدت دائماً بصورة نادرة (مثال على ذلك لدى الألحان الخماسية اليابانية: - سلم دو، ري بيمول، فا، صول، لا بيمول، دو مقابل دو، ري، فا، صول، لا، دو للصينيين [...] وكذلك في سلم بيلوغ الجاوي الأحدث الذي يحتوي سبع درجات، فيما سلم استخدامه إنما هو خمس درجات) في شكل، إنه يوجد ضمن الرباعي مباشرة بعد نصف صوت إلى جانب ثلاثي فارغ. هذا ما نراه في مقابل الأنهميتونيك فقط في العدد الأدنى من الحالات - وأيضاً في خماسي الهنود الحمر في شمال أميركا. في مثل هذه الحالات سوف يعني الخماسي استخدام الأبعاد

---

(43) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 329, تعتبر السلالم اليابانية الملآى بأنصاف الأصوات وبالثلاثيات الكبيرة صالحة لجعل توقعات بعض المؤلفين القدماء (هلمهولتس، فتيس (Helmholtz, Fétis)) متداعية، كما لو كان لديها الاتجاه، لتجنب خطوات النصف صوت أو البعد اللاهارموني للصوت الثالث (سي مقابل فا)، وهذا يقود إلى الخماسي. إلى جانب هلمهولتس وفتيس كان دشفران الذي ذكر سابقاً Hornbostel und Abraham, ebd., S. 329, Anm. 2، في ذاكرة كل من (الهامش رقم 38) بدلاً من نظرية "التجنب" يضع Hornbostel, *Melodie*, S. 22f.، لدى السؤال عن إمكانيات نشوء الخماسي "الوظيفة المثلثة للرباعيات والخماسيات كأطر للدوافع وكخطوات صوت وقاعدة للتحويل".

(44) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 409f.,

انظر لذلك أعلاه ص 285، الهامش رقم 15 من هذا الكتاب.

(45) فيبر يضع نصب عينيه بصورة خاصة موسيقى شعب الأوهي الأفريقي، الذي يظهر ألحاناً كروماتية. أكثر تفصيلاً انظر أدناه ص 349 من هذا الكتاب.

الثلاثة، الخماسي، الرباعي والثلاثي الكبير، التي لم يبق إلى جانبها إلا نصف الصوت فقط. هنا يمكن للثلاثي أن يكون قد حقق ذاته تدريجياً، عندما كان ينبغي أن يفهم بوصفه ثلاثياً هارمونياً وليس كمسافة ديتونية، أصبح إلغاء الدرجة الكاملة مسألة ثانوية. بالنسبة إلى أشكال الموسيقى الخماسية، ما دامت تستخدم الدرجة الكاملة الهارمونية، أي الفرق بين الخماسي والرباعي، فسيكون تبعاً لقانون الطبيعة بعد راسخ مطابق للثلاثي الصغير، لكن في القياس الفيثاغوري (32/ 27) مثلما هو الحال في التقسيم "الصافي" بين ري وفا، وبنتيجة إلغاء نصف الصوت (كما هو الحال مثلاً لدى الهنود الحمر)، لكن ليس، بقدر ما هو معروف، الثلاثي الكبير، على أقل تقدير القياس الهارموني. وهذا يكون نادراً في أشكال الموسيقى البدائية فعلاً. أكثر من ذلك يبدو البعد الثلاثي مباشرة في أنواع الموسيقى المضبوطة بشكل استثنائي فونوغرافياً في شكل غير صاف، ليس كثلاثي هارموني، وليس ما أمكن أن يتعلق مع التطلبات العالية جداً بالصفاء مباشرة لدى الثلاثي، عندما ينبغي تجنب الاهتزازات، من جهة ومع صيرورة عدم الوضوح الأسرع للاهتزازات من جهة ثانية بوصفه ديتونوس، وإنما بوصفه ثلاثياً حيادياً (وهو ينتج حسب هلمهولتس من أنابيب أورغن مغطاة، ويتناغم بصورة مقبولة)[46]، لكن بدقة غير أكيدة تماماً، ذلك أن استخدام الثلاثي الصافي الكبير في سلم "بدائي" مهما كان ليس وارداً[47]. غير أنه أيضاً من الأساس ليس وارداً، أن السلم الخماسي يمثل فعلياً سلماً "بدائياً"، لأنه،

---

(46) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 317.

(47) حول ما يسمى الأبعاد الحيادية، وبصورة خاصة، الثلاثي الحيادي عبر عن ذلك قبل كل شيء Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 312, 328, und Hornbostel, *Türkische Melodien*, S. 207f.

بقدر ما هو معروف، في كل مكان، أيضاً في أنواع الموسيقى الأكثر بدائية توجد مسافة بشكل ما وعلى أقل تقدير قريبة من الدرجة الكاملة الهارمونية، حيث يظهر الرباعي والخماسي، هذه المسافة ذاتها وبصورة نظامية تماماً كاختلافها تشكل في كل مكان قاعدة اللحنية العملية. يشترط السلم الخماسي إذاً ظاهرياً وعلى أقل تقدير الأوكتاف و"تقسيمه" الموصوف كما هو الحال دائماً، أي عقلنة جزئية، عند ذلك لا يكون شيء ما في الحقيقة بدائياً. والآن لا يقوم أي شك، بأن بنية نسق أنهميتوني خماسي في ذاته ليس من الضروري أن تقوم مباشرةً على الرباعي بوصفه بعداً أساسياً. السلم الإيرلندي مثلاً وكيف مثله سنودس[48] كلوفيشو 747 مقابل الكورال الغريغورياني بوصفه "طريقة غناء أجدادنا الإيرلنديين"، استخدم في القرن الحادي عشر "أكوردياً" وصار بذلك خالياً من نصف الصوت. إذا قرأ المرء سلماً انهميتونياً فا، صول، لا، ري، فا، مي، بدلاً من دو، ري، فا، صول، لا، دو فإنه يشتمل عند ذلك على ثنائي، ثلاثي صغير (أو صوت ونصف فيثاغوري) ثلاثي كبير (أوديتونوس)، خماسي، سداسي. لا يفتقد إذاً ثلاثياً وسباعياً، وإنما رباعياً وسباعياً. في الحقيقة إنّ "معنى" الخماسي في هذا المنحى ليس واضحاً. بعض من اللحن الخماسي في كثير من الألحان الاسكتلندية

---

(48) فيبر يقتبس من: Hefele, *Concilsgeschichte* 3, S. 528f.,

حيث يوجد تحت الأرقام 15، 16، شرح السنودس (مع قول هيفيله): "ينبغي على جميع رجال الدين وعلى الشعوب أجمع أن يتوجهوا بالتضرع والدعاء بخشوع كبير، وذلك في الخامس والعشرين من نيسان، تبعاً لطريقة الكنيسة الكاثوليكية، وهذا هو يوم الدعاء الكبير، زيادة على أنها طريقة أجدادنا في الأيام الثلاثة قبل قيامة المسيح". من المتوقع أن فيبر استقى هذه الإشارة إلى السنودس، الذي رسخ العزلة الموسيقية لإيرلندا عن الكنيسة الأم في أوروبا الغربية من: Nagel, *England*, S. 19f., 132f. (Anm. 10 und 11); Fleischer, *Neumenstudien* 2, S. 66, und Lederer, *Konzil*, S. 115.

ونشيد[49] المعبد الذي اقتبسه هلمهولتس - يمكن أن يتماثل مع النمط الثاني، إذا وضعنا تصورنا المقامي أساساً له، ويبدو الآن في مناطق بعينها إلى جانب السباعي غير القابل للغناء في كل مكان عكس القاعدة أيضاً الرباعي أصعب بالنسبة إلى المبتدئين مما هو الثلاثي قابل للضبط، وهكذا حسب دنسمور لدى الهنود الحمر[50]، وحسب فرديناند هاند لدى الأطفال في سويسرا وفي التيرول[51]. يمكن أن يكون هذا الأخير نتيجة للتطور إلى الثلاثي المميز للشمال والذي علينا معالجته لاحقاً، وقد مضى معاً أنهميتونيك السيسترسيان مع تفضيل نوعي من قبلهم للثلاثي[52]. في ما إذا كانت مثلما يلمح

---

(49) المسألة تدور حول نشيد مذكور مطبوع في الصين، لدى:

Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 414; Ambros, *Geschichte* 1, S. 30, Engels, *Nations*, S. 144f.; Land, *Javanen*, S. 204, und im Art. "Chinesische Musik," in: *Ersch/ Gruber*, Sektion 1, Teil 16 (1818/ 1819), S. 382f.,

ذلك النشيد الذي يُغنى سنوياً في مسار حكم الإمبراطور في المعبد أمام "باب الغيوم النقية"، إبان احتفال لتمجيد الأجداد.

(50) Densmore, *Chippewa*, S. 4,

يتحدث عن مغنين معينين في شبوا "الذين غنوا جميع الأبعاد بشكل صحيح ما عدا الرباعي والسباعي".

(51) Hand, *Ästhetik* 1, S. 50f.,

يذكر "السويسريين والتيروليين" "الذين يمتلكون في غنائهم الرباعي والسباعي": وهم يصادفون من دون أن يكونوا مكونين بالنسبة إلى موسيقانا، مثلما تؤكد التجربة الآن (1847) الرباعي والسباعي نادراً بصورة صافية، من حيث أنهم يتخذون الرباعي عالياً جداً بالنسبة إلينا، فيما السباعي عميقاً جداً". بعد هذا يتحدث هاند بصورة عامة عن "صعوبة هذه الأبعاد، حيث يكون على معلم الغناء أن يجد الفرصة لإدراكها لدى الأطفال". من المحتمل أن فيبر أخذ هذه الإشارة من هاند من طريق: Densmore, *Chippewa*, S. 4,
التي تقتبس بالارتباط مع التأملات عن الهنود الحمر لهاند التأكيدات السابقة (بترجمة ذاتية).

(52) فيبر لا يتحدث طويلاً عن هذا التطور، لكنه يذكر انظر أدناه ص 394 من هذا الكتاب بصورة مختصرة الثلاثي بوصفه أساساً كلياً نمطياً لتعددية الأصوات (Polyphonie) بالنسبة إلى أوروبا الشمالية.

هلمهولتس، المعالجة الأنسب في مواقع الصوت العليا. بسبب العدد الكبير من الاهتزازات، للثلاثي الصادح بصفاء وسهولة في موسيقى أوروبا الشمالية قد ارتبط بذلك، أن النساء كن مشاركات[53] في فرق الغناء، علماً بأنهن أُبعدن عن هذا الغناء في العصور القديمة، على أقل تقدير على أرضية المراكز الثقافية الكبرى (أثينا، روما)، وكذلك إبان العصر الكلاسيكي المتأخر، حيث ساد التوجه نحو الزهد وفي الكنيسة في العصور الوسطى، وهذا يبقى بسبب الحقيقة المذكورة آنفاً موضع تساؤل. بقدر ما أعلم وجدت في موسيقى الشعوب الطبيعية المشاركة المتشكلة بصور مختلفة جداً للنساء في الغناء تعبيرها. في اختلاف مماثل للموقف من الثلاثي (حيث يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، أنه من الصعب أن نتأكد بشكل واضح، فيما إذا كان يسمع الثلاثي أو تسمع أكثر من ذلك المسافة الديتونية). في العصر الوسيط دخل الرباعي أيضاً في النظرية متوازياً مع تقدم الثلاثي تحت التنافرات (إلا أنه جوهرياً بسبب، أن هذه التنافرات لم تتحملها النظرية (بصرف النظر عن الأورغانوم) لا في الأنغام الثلاثية، أي النهايات، ولا في الحركات الموازية، بمعنى أنها كانت متضررة هارمونياً مقابل الثلاثي). بالمقابل نجد لدى الهنود الحمر، الذين يسير الخماسي لديهم نحو الانقراض، أن الثلاثيات (الصغير منها والحيادي) تلعب دوراً بالغ الأهمية. من جانب آخر يبدو أن البعدين المتجاورين الاثنين؛ الرباعي والثلاثي قد وقفا تاريخياً في حالة من التضاد وهذا ما أراد هلمهولتس أن يشرحه

(53) ذلك أن الثلاثي الفيثاغوري (الصافي) وليس المقيس هارمونياً حتى نهاية العصر الوسيط صلح بوصفه الثلاثي العادي، هذا ما يشرحه (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 301) بذلك، أن "نظرية الموسيقى لدى الشعوب الكلاسيكية وفي العصر الوسيط قد تطورت بشكل رئيسي من غناء أصوات الرجال؛ في الموقع العميق يتردد الثلاثي بوصفه "خشناً" متنافراً مهتزاً، في حين يبدو في الأجزاء العليا من السلم كاملاً صافياً وجيداً. فيبر زود هذا الموقع في نسخة هلمهولتس مع ملاحظة على الهامش: "صوت نسائي".

بطريقة جيدة مع وسائل نظريته (الإحساسات بالصوت، الطبعة الثالثة، ص 297) ذلك أن السلم الخماسي في ذاته أمكن له[54] أن يسير مع الأول (الرباعي) وكذلك مع الآخر (الثلاثي). غير أن هذا غير ممكن في الموسيقى القديمة انطلاقاً مع أسس الموقع العام للرباعي، لأنه بقدر ما تصل معارفنا الآن، يبدو الخماسي ومعه أيضاً الرباعي في كل مكان هنا، حيثما يكون الأوكتاف "معروفاً"، بوصفهما البعدين "الصافيين" هارمونياً الأولين، وعلى الغالب الوحيدين، وقد امتلك الرباعي خاصة في الجمع المسيطر لكل الأنساق الموسيقية المعروفة، أيضاً لأمثالها، والتي، مثل النسق الصيني، لم تنشئ نظرية "تتراكورد" خاصة لها أهمية بُعد أساسي لحني. وفي هذا السياق تتحرك أغاني الأطفال في وستفاليا من الصوت الأوسط (صول) الأكثر وروداً، الصوت الأساسي اللحني، نمطياً رباعي واحد صعوداً وهبوطاً. هنالك سلمان اثنان جاويان، لدى الأول منهما (سالندرو) رباعي صاف متقارب وخماسي مع صوت في الوسط لكل واحدة ومركّب من مسافتي الرباعي الاثنتين المتقاربة الجامعة دياتسوكتيا للأوكتاف، أما السلم الآخر (بلوغ) فيبلغ من الصوت المتوسط إلى كل رباعي متحد صاف متقارب صعوداً وهبوطاً، وسلمه العادي للاستخدام يتضمن، إذاً حسبنا من الصوت الأدنى، صوت بداية، ثلاثي حيادي، ورباعي، وسداسي حيادي وسباعي صغير. جان بيتر نيكلاوس لاند يرى أن الأول ذو مصدرٍ صيني، فيما الأخير من مصدر عربي[55]. إذا قلنا الكل في الكل يكون في الحقيقة الأكثر احتمالاً تفسير السلم الخماسي

---

(54) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 297,

"في كل بُعد متناغم تتنافر إذن تلك الأصوات العليا، التي تلتقي في الأبعاد المتجاورة، والمرء يستطيع بهذا المعنى أن يقول بأن كل تناغم يصدم من خلال قرب التناغمات المتجاورة في السلم".

(55) Land, *Javanen*, S. 200 und 202.

بوصفه سلّم تركيب من رباعيين دياتسويكتين، كان لديه الرباعيان الاثنان في الأصل مقسمين من خلال واحد من الأبعاد، الذي كان تبعاً للحركة اللحنية (بصورة خاصة فيما إذا كان متحركاً صعوداً أو هبوطاً) أو لا عقلانياً بالاحتمال. وهكذا يمكن إيضاح نسق (بلوغ) الجاوي، أما أكثر البراهين وضوحاً بالنسبة إلى تطوّر مشابه، فهي أن الأصوات الحدية للرباعيات تصبح أولاً بوصفها أسس كل تحديد أبعاد غير متحرك، توجد لدى الهللينيين كما توجد عند العرب والفرس. انطلاقاً من هنا أمكن للتطور بطبيعة الحال في ذاته إلى نسق صوت غير عقلاني، باستثناء الرباعي، وكذلك إلى الانهمييتونيك وأخيراً إلى خماسي مع أنصاف أصوات وثلاثي كبير ـ كما هو الحال في كثير من الأغاني الاسكتلندية تتقدم مع درجة كاملة وثلاثي صغير. موطن أغنية الضحية القديم للهللينيين بوصفه لحن أضحية كان حسب بلوتارك (Plutarch) خماسياً، وهو بكل وضوح أنهمييتوني[56]. إن النشيد الثاني لأبوللو في دلفي المؤلف لاحقاً بروح العصر القديمة قد عمد إلى استخدام أكثر من ثلاثة أصوات لكورد رباعي (Tetrachord)، من دون أن يتجنب خطوة نصف الصوت[57]. في الجملة يأتي تجنب نصف

---

(56) يعني فيبر الأعمال المتضمنة في مجمل آثار *Plutarch* من شارونيا (Chaironeia) (45-125 م)، لكن في الحقيقة لا تعود إلى *Plutarch* ذاته، وأهمها (TI.: Peri musikes)، وقد ترجمها وعلق عليها (Westphal, *Plutarch*) في عام 1865. تبعاً للفصل 11، 14 من هذا العمل أطلقت في "مهد أغنية التضحية" (trópos spondeiázon) أي في أغنية تضحية قديمة مع نهاية بيت أنغام معينة، قبل كل شيء "الثلاثي" الصوت الثالث للكورد الرباعي (tetrachord)، ذلك أنه لم يبق في هذا الكورد الرباعي خطوات نصف الصوت، وإنما خطوات درجة كاملة أو خطوات صوت ونصف. وبذلك لا يسمح هذا التروبوس أن يلحق لا بالمقام الدياتوني ولا الكروماتي ولا الهارموني.

(57) النشيد المكتوب تحت عنوان **بايان وبروسوديون** المسور بجدار خارجي يحمي موطن الثروة الأثينية في دلفي والواصل إلينا متشظياً والمزود بنوطات موسيقية تخص الآلات، ألّفه ليمينوس وعرض في احتفال أبوللو في عام 128 ق. م. فيبر يعتمد إلى جانب: =

الصوت أو خفض قيمته إلى مسافات "قائدة" لحنياً فقط بمثابة المعنى "المقامي" الأقدم الأبعد انتشاراً للسلم الخماسي، الذي يمثّل بذاته نوعاً من الأبعاد الهارمونية العقلانية من ملاءة المسافات اللحنية. في كل حال نحن هنا مع كل هذه الظاهرات انطلاقاً من مجال اكتساب البعد الهارموني، الذي يأخذ الطريق عبر تقسيم الخماسي، ويصل إلى منطقة تكوين السلم من خلال مجرد الاختيار لمسافات لحنية ضمن الرباعي، الذي يُتيح جوهرياً للاعتباط حرية أكثر من أي سلم مقرر هارمونياً. لقد صنعت سلالم الموسيقى اللحنية الصافية من هذه الحرية استخداماً شاملاً. قبل كل شيء النظرية. إذا انطلق المرء من الرباعي كبعد أساسي لحني، عند ذلك لا بد أن توجد إمكانيات غير محدودة، في المبدأ اعتباطية "لتقسيمها" العقلاني في قليل أو كثير من خلال تركيب ما من الأبعاد. إنّ سلالم المنظرين الهللينيين، والبيزنطيين، والعرب والهنود، الذين تبادلوا التأثير بكل وضوح في ما بينهم، تذكر مثل ذلك في الكتب البالغة التعدد، ولم يعد من الممكن في أيامنا هذه أن نعرف، إلى أي مدى استخدمت هذه السلالم في الموسيقى العملية. الشيء الوحيد الذي يتحدث لصالحها هي مقولة "الأخلاق" النوعية الموجودة الشرقية والبيزنطية المتأثرة بها بشكل أكثر وروداً وأكثر نمطية مما في النظرية الهللينية بالنسبة إلى الطرق المفردة للتقسيم، الذي يمكن أن يسمح بالتوقع، بأنه في الحقيقة في الدوائر، التي حملت فن

Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 57 und 262f., auf Crusius, *Hymnen*, S. 111, =
الذي وقع له في الأذن لدى أناشيد أبوللو بشكل متميز أعلى التميز بُعد نصف الصوت للكورد الرباعي سنيمينون أو البراميزه المنخفضة. لدى:

Jan, Graeci (Supplementum), S. 22-23,

استطاع فيبر أن يجد النشيد مطبوعاً (القاموس: "سنيمينون" "ستيما تلايون" تراكورد).

الموسيقى السابق، تمّ الاستماع إلى الحد الأقصى بمشاعر هذه السلالم الباروكية. لكن أيضاً المدى، الذي حصل فيه هذا، إنما هو غير مؤكد تماماً. إلى الحد الذي وقفت فيه حقائق فعلية للممارسة خلفها، تتعلق المسألة على أقل تقدير جزئياً، لكن أيضاً فقط جزئياً، حول طريقة تكوين بانتبون (مجمع) من تقسيمات آلات محلية أصلاً، إلى جانب ذلك أحياناً حول نقل تقسيمات آلات بعينها إلى آلات أخرى، مثلاً من أصوات طبيعية لآلات نفخ إلى آلات وترية. ولقد أصبحت الاثنتان موضوعات لعقلنة نسقية. إن اختلافاً كلياً أصلاً للسلالم اللحنية يظهر واضحاً جداً في التعريفات المحلية للمقامات الهللينية (الدورية، الغريجية وغيرها) وكذلك لدى السلالم الهندية وفي التقسيم الرباعي العربي. يمكن القول بوجود تطور احتمالي منجز أصلاً لمصدر آلاتي مختلف من خلال اقتباس أبعاد تدل عليه ظاهرات محددة لموسيقى كل من الهللينيين والعرب.

في نسق الصوت الهلليني للعصر الكلاسيكي من المعروف أن الرباعي كان إلى جانب التقسيم الدياتوني المتحقق تبعاً للمسافة فيثاغورياً، وهو مقسم أيضاً أولاً إلى ثلاثي صغير والى اثنين من أنصاف الصوت (كروماتياً)، وثنائياً إلى ثلاثي صغير واثنين من أرباع الصوت (إنهارمونياً) وفي كلتا الحالتين ضمن إلغاء الدرجة الكاملة. ذلك أن المسألة دارت في هاتين الحالتين حول إدخال الثلاثيات الفعلية، وهكذا إنّ خطوتي الصوت الصغيرتين كلتيهما يمكن أن تكونا قد بقيتا بوصفهما بقية، إنما في أعلى حالات عدم الاحتمال، على الرغم من أن هذين المقامين الاثنين قد أعطيا مباشرة البداية لأول مرة من أجل الحساب الصحيح هارمونياً للثلاثي الكبير من خلال أركيتاس والثلاثي الصغير من خلال إيراتوستين[58]: ويبدو

---

(58) يعود فيبر إلى: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 416,

كثيراً أن المرء بحث على العكس عن البيكنون (Pyknon): الكروماتيك والإنهارموني بوصفهما وسيلة تعبير لحنية. إن المقطع المحافظ عليه جزئياً من أورست ليوروبيدس، والذي يحتوي كما يبدو بيكنا (Pykna) إنهارمونية، ينتمي في أبيات دوخمية إلى أكثر مقاطع النص حركية وعاطفية[59]، وسواء أكانت الملاحظات التهكمية لأفلاطون في الجمهورية[60] (Politeia)، أم على العكس تلك

= الذي يحسب تعيين الثلاثي 5 :4 أركيتاس، الذي يستخرجه بداية ومباشرة من أجل المقام الإنهارموني إذا كان الصوت التالي مباشرة لِـ مي الثلاثي المنخفض الصغير، فإننا نضيف هذا الثلاثي، عند ذلك نحصل على التراكود الكروماتي الأقدم للإغريق.

سي ، دو ، دو دييز ، مي

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{5}{6}$ 1

التقسيم المعطى هنا للأبعاد يطابق معطيات إيراتوستين (في القرن الثالث ق.م). من المتوقع أن فيبر اعتمد كثيراً على: Riemann, *Musikgeschichte* 1/1, S. 236, sowie Fortlage, *Griechische Musik*, S. 204-208,

حيث سجلت قوائم حسابات التتراكورد من قبل أركيتاس (Archytas)، ديديموس (Didymos)، بطليموس (Ptolemaios) وإيراتوستين (Eratosthenes) (حسب سلم الأشخاص)..

(59) حول بيكنون (Pyknon) انظر ما ورد في القاموس. السطور القليلة المقطعة والمتناثرة من النشيد الأول (Vers 338-344) *Euripides* اكتُشفت ونُشرت من قبل كارل فيسلي (Karl Wessely) في عام 1892، يمكن العودة إلى: Wessely, *Orest*, S. 65-73; Crusius, *Musikreste*, S. 174f., und Jan, *Graeci* (Supplementum), S. 6.

(60) Platon, *Politeia*, S. 334f, (Buch VII, Kap. VII, 531a),

يتهكم سقراط مقابل غلاوكون على الفيثاغوريين "أولئك الطيبون، الذين أرعبتهم الأوتار وهم يتألمون ويشدون أوتارهم فوق الدوامات" الذين "يقيسون حقاً الأكوردات المسموعة والأنغام مقابل بعضها البعض" وهم يجهدون أنفسهم "مثل علماء النجوم، بشيء ما، لم يحققوا به قيد أنملة، وهم يشحذون بصورة مضحكة الأذن لدى ما يسمى إذكاء مشاعرهم، كما لو أنهم يريدون التقاط النغمة من جارهم، لأن بعضهم يؤكد أنهم فرق الصوت وأن هذا هو البعد الأصغر الذي يجب أن يتم القياس تبعاً له. أما الآخرون فينكرون ذلك ويقولون إن الأنغام تتردد بصورة متماثلة، والفريقان يضعان الأذن أعلى من العقل".

الأعمال من بلوتارك[61]، أو أخيراً الأعمال اللاحقة من العصر البيزنطي، كلها تبرهن، على أن المسألة دارت لدى الإنهارمونية حول الإتقان اللحني. لدى ذات السبع درجات للأوكتاف الراسخة تقليدياً (والصالحة بوصفها مقدسة) يتبقى للنظرية من ثم فقط خطوة صوت مفرطة في الرباعي. في الموسيقى العملية[62] يكون السلم الكروماتي ومعه السلم الإنهارموني قد بلغا اكتمالهما مع أشد الاحتمالات قوة من خلال آلة الأولوس، التي أعطت انحرافات لا عقلانية من الأبعاد العقلانية، التي حسبها أرسطوكسينوس[63]. من خلال ذلك، أن آلة موسيقية مكتشفة في البوسنة تشبه الأولوس تنتج السلم "الكروماتي" للهللينيين، والشيء ذاته ينبغي أن يصح بالنسبة إلى الآلات البليارديه، عند ذلك يتم استمرار دعم المسلمة[64] المطابقة للتقليد

---

(61) Plutarch, (Tl.: Peri musikes), Kap. 37a,
يتحدث عن "أجمل المقامات، الذي توجه إليه الأقدمون بالتمجيد بسبب الانفعال الأكبر".
يمكن لفيبر أن يكون قد اعتمد على: Westphal, *Plutarch*, S. 59f.; ders., *Aristoxenos* 1, S. 249; Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 429, Anm.; Crusius, *Musikreste*, S. 198; Abert, *Ethos*, S. 110f.; Fortlage, *Griechische Musik*, S. 194, und Bähr, *Tonsystem*, S. 190, stützen.

(62) فيبر يذكر أدناه ص 313، 331 و406 من هذا الكتاب، Manuel Bryennios المنظر الموسيقي البيزنطي من الدرجة الأدنى في القرن الرابع عشر، الذي يسمي في عمله المؤلف في عام 1320 تحت عنوان الأنهارمونيون *Harmonik* الأكثر تفضيلاً من بين جميع المقامات. انظر لذلك: Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 374 (mit Drastellung der "Harmonik" nach der Ausgabe von Johann Wallis, *Opera mathematica*, (Oxford: [n. pb.], 1699), S. 359ff., Band 3.

(63) يستقي فيبر هذا من: Westphal, *Aristoxenos* 1, S. 236, 256f., 286f., 290, ders., *Altertum*, S. 195, der die aristoxenischen "Elemente der Harmonik" übersetzt und erläutert,
التي سميت فيها تلك الأبعاد لا عقلانية، و"التي يمكن إعادتها فقط إلى وحدة قياس الديير الإنهارمونية بواسطة عدد كسري".

(64) عن هذا الاكتشاف لما يسمى "Zampogna a due bocce"، التي اشتراها مالكها =

المتوارث. لأن تكوين الأنغام الكروماتية وكذلك تصحيح الأبعاد غير العقلانية تنتج من خلال إغلاق جزئي للثقوب في آلة الأولوس، كما هو الحال في الموسيقى القديمة، التي عرّفت الناي بهذه الطريقة يقترب كثيراً ويتضح إنتاج أنغام متسلسلة محببة وتكوين أبعاد بينية وجزئية. ومن حيث إنّ المرء أخذ هذه الأبعاد من الناي إلى الغيتار، فإنه سعى لأن يعقلنها، حيثُ نشأ الخلاف الكبير وتواصل بين المنظرين اللاحقين حول طريقة أبعاد ربع الصوت وثلثه[65]. أما كيف تكون الحال بالنسبة للمرء، فالمسألة تدور على كل حال حول نسق أبعاد، لم يكن بدائياً، وإنما على العكس، انتمى إلى فن الموسيقى الهلليني. تبعاً لمكتشفات على أوراق البردي كان ذلك بالنسبة إلى الأيتوليين وغيرهم[66] من القبائل المشابهة البعيدة عن الحضارة

= الحالي من أحد الرعاة أثناء رحلة في البوسنة. يتحدث: (Sachs, *Doppelflöte*, S. 313-318. وتجري المقارنة مع ناي شعبي صغير اكتشف في مالورقا من جزر (Sachs, ebd., S. 316) البليار، والذي هو في الوقت ذاته ناي رعاة. أما ثقوبه السبعة فتعطي الأنغام: لا، سي، دو، دو دييز، مي، فا دييز، صول. "تماماً مثل الناي البوسني اعتباراً من الصوت العالي الثاني، مرفوعاً نصف صوت نحو الأعلى".

(65) تتألف مشكلة عقلنة الأنغام المتسلسلة للأولوس، التي تنشأ من خلال "تغيرات فنية للأداءات من خلال الدفع ثم الخفض"، تبعاً لـ: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 105, 112f., 236، الذي يعتمد عليه فيبر إلى جانب Bähr, *Tonsystem*, S. 177:

من أن الأولي (الأولوس) الكثيرة الثقوب تبدي في مسار تطورها دائماً تجهيزات مساعدة مستمرة مثل مخارج جانبية، حلقات قابلة للتحريك، أغطية فوق الثقوب، التي تتلاعب فيها الرياح وتساعد في ضبط الأنغام المتسلسلة المتعددة، وهذه صار لها في النهاية ثقوب خاصة بها، (القاموس: "أولوس" (Aulos)). لقد ترافقت العقلنة الآلاتية مع خلاف أساسي "للفيثاغوريين" و"الهارمونيين" حول "نظرية الهارموني" الصحيحة بصورة عامة وحول حساب التتراكوردات، وقبل كل شيء حول حساب ما هو إنهارموني بصورة خاصة (جدول الأشخاص: "أكيناس" "أرسطوكسينوس" و"فيثاغورس").

(66) فيبر كان في صورة اكتشاف البردي عندما نشره في عام 1906 كل من: (بابري غرنفل) و (أ. هنت) وترجمة (فون آبرت) إلى الألمانية بوصفه شظية بابيروس حول الموسيقى =

غريباً، أما التراث فينظر إلى الكروماتي على أنه أحدث من الدياتوني والإنهارموني الربع صوت لا بل على أنه الظاهرة الأكثر حداثة العائدة بصورة خاصة إلى العصر الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي، التي كانت مرفوضة من جهة من قبل التراجيديين الأقدم الاثنين، ومن جهة ثانية كانت في حالة انهيار(67) في زمن بلوتارك (مما يدعوه

= القديمة. حيث يعلق مؤلفه المغفل الاسم، ومن المتوقع أنه سابق على أرسطوكسينوس، وقد ينتمي إلى المتصوفة معترضاً على نظرية الأخلاق الأفلاطونية عن الإنهارموني والكروماتية. والموقع الذي يضمنه فيبر ينص لدى (Abert, ebd., S. 80): "إنهم (رجال الإغريق) يؤكدون، أنه من الألحان ما تجعل أحدنا معتدلاً، والأخرى متفهماً، وبعضها تجعل أحدنا عادلاً، شجاعاً أو جزعاً، من دون أن يفكروا بأنه لا الكروماتي قادراً على أن يخلق الرعب ولا الإنهارمونية بإمكانه أن يخلق الشجاعة لدى الناس الذين يصغون إليهما. لأنه من لا ينبغي له أن يعرف بأن الأتوليين والدولوبر وكل سكان الترموبيلين يستخدمون الموسيقى الدياتونية علماً بأنهم أناس شجعان أكثر من التراجيديين الذين اعتادوا على أن يغنوا ألحاناً إنهارمونية؟" ذلك أن المجموعات البشرية المذكورة "عديمة الحضارة" استقاها فيبر من شروحات أبرت، المرجع المذكور، ص 82، الذي يطلق على هذه الموسيقى الدياتونية لهذه المجموعات البشرية اسم "موسيقى شعبية" "لأن هذه المجموعات البشرية لعبت في ذلك الزمن وفي مجال الفن الخاص بها دوراً متواضعاً. ذلك أن الدياتونيك بالإجمال كان هو المستعمل، وإذا جاز للمرء أن يشترط لدى الطبيعة المعقدة لخصائص السلمين الاثنين، فقد نظر بعض الفنانين (المقصود بذلك هوسكتوس أمبيريكوس) إلى الدياتوني بوصفه فظاً وريفياً". من المتوقع أن فيبر استقى الإشارة إلى البابيروس وبالتالي إلى الأتوليين من (Wagner, *Einführung* 2, S. 256, Anm.) الذي يقتبس أبرت معلقاً من البابيروس (Papyros) "الدياتوني كان في موضع الإجلال لدى الأتوليين، الدولوبريين وجيرانهم". هنا يغير فيبر الدياتوني الإيجابي إلى مقولة إنهارمونية سلبية.

(67) فيبر يعتمد على اكتشاف بابيروس المسمى في الهامش رقم 66 الذي يؤكد حسب Abert, *Papyrusfund*, S. 80، بأن التراجيديين كانوا معتادين على أن يغنوا ألحاناً إنهارمونية. أما حسب بلوتارك فلم يكن الكروماتيك حالة عادية في الدراما. وكان فيبر يعني بالتراجيديين الأقدم كلاً من أسخيلوس (Aischylos) (525-456) وسوفوكلس (Sophokles) (498-406). إلى جانب: Abert und Wagner (*Einführung* 2, S. 256), قدم له: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 136f. und 146, zur Information. Ebd., S. 234, wird Plautarchs Abhandlung "Peri musikes", Kap. 37f.

(في زمن بلوتارك (نحو 100م) يكون الإنهارموني في انهيار) وذكرت ترجمة فستفال =

للأسى). لا سلسلة الصوت الكروماتية ولا الإنهارمونية ليس لديهما بطبيعة الحال "مقامياً" أي شيء لتصنعاه بمفهومنا المشروط هارمونياً عن "الكروماتي"[68]. هذا، على الرغم من أن نشوء تغيرات الصوت الكروماتية واستقبالها وشرعنتها الهارمونية في الغرب تعود تاريخياً إلى الحاجات المماثلة تماماً مثل بيكنا (Pykna) الهللينيين: بداية بعد تليين لحني لخشونة الدياتونيك الصافي للأنغام الكنسية، ومن ثم في القرن السادس عشر الذي شرعن العدد الكبير من أنغامنا الكروماتية، بعد العرض الدرامي للعواطف الجياشة. ذلك أن حاجات التعبير المماثلة هناك أدّت إلى تهشيم المقامية، هنا (على الرغم من أن نظرية عصر النهضة كانت تميل ليس إلى أن تنظر إلى الكروماتي بوصفه إعادة إحياء أجناس المقامات القديمة فحسب، بل كانت تطمح إلى ذلك)[69] لخلق المقامية الحديثة، مما انوجد في تلك

= (Westphal, *Plutarch*, S. 59): "لقد أهمل الذين يعيشون الآن حقاً وحقيقة أجمل المقامات، وقد وجّه إليه القدماء بسبب عظمته الاحترام الأكبر، ذلك أنه لا توجد الآن المقدرة لدى القسم الأكبر من الناس لأن يدركوا الأبعاد الإنهارمونية. وقد انحدروا وهم غارقون في سطحيتهم الكسولة، إلى درجة أنهم يقيمون الرأي القائل بأن الدييز الإنهارمونية لا تخلق بالإجمال انطباع بُعد قابل للإدراك من الحواس".

(68) Weber zitiert Riemann, ebd., S. 224.

(69) قبل كل شيء: Nicola Vicentino in seinem 1555 erschienenen, von Tanaka, *Studien*, S. 66-69, analysierten Enharmonik-Traktat "الموسيقى القديمة تستوعب كل الممارسة الحديثة"، والذي أظهر فيه في التقليد الإغريقي إلى جانب السلالم الإنهارمونية ثمانية سلالم كروماتية. هذه السلالم تميز خطوات نصف الصوت القائمة والمستقلة بذاتها مثال على ذلك لا ـ سي بيمول/ ر بيمول ـ ري. وهي تتميز بذلك عن الأبعاد الكروماتية الحديثة، والتي صنعت بوصفها أنغاماً إضافية إلى الأنغام الأصلية الدياتونية وتظل عائدة إلى هذه الأنغام. يذكر حول "انهيار الفن القديم" لدى الهللينيين، Plutarch, *Peri musik*, Kap. 12 (nach Westphal, *Plutarch*, S. 42), كريكسوس (Krexos) ويتموتيوس (Timotheus) وفلوكسنوس (Philoxenus) ومعاصروهم، الذين يطمحون "بطريقة غير مشرفة نحو ما هو حديث، من حيث إنهم يستسلمون للأسلوب، الذي يلائم الجمهور العريض والذي يسمى الآن أسلوب جوائز المسابقات، =

البنية المنحرفة جداً لتلك الموسيقى، التي ترسخت فيها تكوينات الأنغام تلك في حالة ما وفي حالة أخرى. لقد تكونت الأنغام المنقسمة الكروماتية الجديدة هارمونياً في زمن من عصر النهضة بوصفها ثلاثيات وخماسيات محددة. بالمقابل ليست الأنغام المنقسمة الهللينية سوى نتاجات تكوينات أنغام خاضعة لقانون المسافة بصفاء ومنطلقة من اهتمامات لحنية للرعاية الحصرية. وعلى كل حال فإن المسألة تدور لدى أبعاد ربع الصوت الهللينية حول أبعاد، انتمت إلى الموسيقى الفعلية، وهي تنتمي بكل وضوح في العصور القديمة المتأخرة (تبعاً لملاحظات برنيوس حول التحليل العلمي)[70] للآلات الوترية وتلك التي تنتمي إلى المشرق، سواء أكانت جوهرية (أو أصلية) بوصفها "أنغاماً مسحوبة".

إلى جانب أرباع الأصوات الهللينية هذه، التي جرى الحديث عنها كثيراً، لعبت بالاسم "أثلاث الأصوات" العربية، 17 في كل

= والنتيجة هي، أن تحديد الأنغام بساطة والموسيقى وكرامتها كل ذلك ينتمي بالمطلق إلى الموسيقى القديمة" : بالعودة إلى بلوتارك يتحدث Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 154 und 158,

"بأن المسألة تدور لدى تشويه الموسيقى الإغريقية في العقود الأولى بعد موت بركليس (429) حول سيطرة عنصر المهارة بصورة خاصة في قطاع الغناء"، من المتوقع أن فيبر كان هنا في صورة تحليل العلل لأفلاطون (Platon) عن "إفساد الموسيقى" (نوموس (الناموس) 669a: بوليتايا "الجمهورية" 398b)

(70) يقتبس فيبر في سياق تكوين النغمة الهللينية، "الخاصة للمسافة"، Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 226f.، الذي يفهم النغمة البينية مي في التتراكورد الإنهارموني لا، فا، مي+، مي "بوصفها نغمة مسحوبة لحنية ضمن بعد نصف الصوت [مي، فا]". "ويبقى إذاً القرابة اللصيقة للأنغام للتوضيح فقط، وهذا يعني أنه يمكن أن تهم النغمة المتوسطة بوصفها ربما لحنياً صافياً قريباً من مي أو مثل مي قريبة من فا"، بالنسبة إلى النظرية البيزنطية يعود فيبر إلى الفصل الخامس من: Bryennios, *Harmonik* التي تعالج "التحليل العلمي"، (Analysis organica) انظر لذلك: Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 388.

أوكتاف، منذ أعمال فيللوتو وكيزيفتر[71] دوراً غير مفهوم بالمطلق في تاريخ الموسيقى. بالاستناد إلى التحليلات الأحدث لنظرية الموسيقى العربية من قبل كولانغيت[72]، كان يمكن للمرء أن يتصور نشوءها على الشكل التالي: كان السلم الموسيقي قبل القرن العاشر يحتوي حسب مقولة كولانغيت على تسعة أصوات في الأوكتاف (مع احتواء الأوكتاف الأعلى للصوت البدئي 10)، مثال على ذلك دو، ري، مي بيمول، مي، فا، صول، لا بيمول، لا، سي بيمول، دو، مفهومة بوصفها رباعيين متحدين من خلال نغمة فا، وقف إلى جانبهما خطوة صوت دياتسوكتية (سي بيمول، دو). هذا التقسيم للأوكتاف المضبوط فيثاغورياً صافياً يعود بالتاكيد إلى التأثير الهلليني، إلا أنه قسم الرباعي خارجاً فقط من خلال التونوس والديتونوس من الأدنى وأيضاً من خلال التونوس من الأعلى. تعود الآلات الموسيقية القديمة عند العرب قبل كل شيء إلى المزمار، الذي تختص به كل الجماعات البدوية، ومن المتوقع أنها لم تتبع بصورة سهلة وميسرة هذا السلم، ذلك لأن طموحات الزمن القادم سارت باتجاه أن تمتلك إلى جانب الثلاثي الفيثاغوري ثلاثياً آخر، وعلى الجانب الآخر عملت عقلانية المصلحين الموسيقين القادمين من النظرية الرياضية دونما توقف وفي أكثر الأشكال اختلافاً على تذليل الخلافات الناتجة من لا تناظر الأوكتاف. على منتجات هؤلاء المصلحين[73] سنتحدث لاحقاً بشيء من التفصيل، أما الآن فيجري الكلام باختصار عن

---

(71) المقصود هو Kiesewetter, Araber، الذي يعود إلى فيللوتو، وصف. فيبر يعتمد في نقده لكيزيفتر (Kiesewetter) وفيللوتو (Villoteau) على:
Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 444f., und Stumpf, *Besprechung Ellis*, S. 515.

(72) يعتمد فيبر على البحث المؤلف من جزئين للأب الجزويتي وأستاذ الفيزياء العامل في بيروت Collangettes, *Musique arabe* 1, 2.

(73) انظر أدناه ص 355 والصفحة التالية وص 412 من هذا الكتاب.

الأوائل. لقد كانت آلة العود (والكلمة عربية)[74] هي حاملة التطور الأفقي والشاقولي للسلم، والتي أصبحت في العصر الوسيط آلة العرب الحاسمة في تثبيت الأبعاد، وكان هذا شأنها مثل القيثارة لدى الهللينيين، المونوكورد في الغرب وأخيراً ناي البامبو في الصين. كان العود حسب ما هو متوارث مؤلفاً من أربعة أوتار ثم أضيف إليه وتر خامس، والوتر مقسم بحيث أن كل واحد هو رباعي أعلى من الوتر السابق، وكل وتر يحتوي على رباعي وبين الدرجتين الكاملتين للرباعي في تقسيم فيثاغوري، كل وتر مقسم من خلال ثلاث نغمات بينية مكتسبة عقلانياً: درجة كاملة من أعلى ومن أدنى وديتونوس من أدنى (إذاً مثال على ذلك: دو، ري، سي بيمول، مي، فا في تقسيم فيثاغوري). من المتوقع أن قسماً من هذه الأبعاد قد استخدمت، بعضها صاعدة والأخرى هابطة. وقد نتج هذا، عندما نظمت النظرية كل النغمات في الأوكتاف ذاته، بالنسبة إلى هذا الأوكتاف تظهر الأصوات الاثنا عشر الكروماتية المحددة فيثاغورياً. بعد أن تحصل البعد المتوسط (مي بيمول) على تقسيم لا عقلاني مزدوج ومختلف من خلال الفرس من جهة ومن خلال المصلح الموسيقي زلزال من جهة ثانية[74a]، وأكد ذاته الآن من هذه الأبعاد اللاعقلانية في الصراع في ما بينها إلى جانب البعد الدياتوني في البداية بعد واحد على العود، كان يعني ذلك في كل واحد من الرباعيات الخمس وجود بُعد واحد أكثر، سيوجد إذن، منظماً في الأوكتاف ذاته، وفيه في الحقيقة زيادة للأنغام الكروماتية من 12 إلى 17. في التقسيم العملي

---

(74) انظر لذلك ما كتب في القاموس تحت عنوان العود (Laute). يعتمد فيبر هنا كما في التحليل التالي لأبعاد العود إلى جانب: Collangettes, *Musique arabe* 1, auf Land, *Gamme arabe*, S. 50ff., und Stumpf, *Besprechung Ellis*, S. 514f.

(74a) مثل الهامش أعلاه رقم 74 من هذا الكتاب.

لحزمة العود يبدو أن المرء قد استخدم بين القرنين العاشر والحادي عشر الأبعاد الفيثاغورية والطريقتين الاثنتين للأبعاد اللاعقلانية بطريقة تجميعية، وفي سلم الأوكتاف تم تنظيمها بطريقة أنه بين مي بيمول، مي، لا بيمول، لا الثلاثيان اللاعقليان الإثنان، بين دو، ري، فا، صول، مثلما يمكن أن نقول، بوصفها "أنغاماً قائدة"، للدرجات الكاملة الأدنى، لايما فيثاغورية (محسوبة ديتونوس من الدرجات الكاملة العليا فا وسي بيمول) وزيادة على ذلك كل مسافة نصف صوت محددة في أبعاد لا عقلانية تماماً، تتراسل كل واحدة منها مع واحد من الثلاثيين اللاعقلانيين الاثنين، تؤخذ معاً إذاً لكل ثلاثي ثلاثة أبعاد، ذلك أنه في الرباعي دو، فا، نشأ السلم: دو، فيثاغورياً دودييز، فارسياً دييز دودييز، زلزالياً دو دييز، ري، فيثاغورياً مي بيمول، فارسياً مي، زلزالياً مي، فيثاغورياً مي، فا، ما يماثل ذلك في الرباعي فا، سي بيمول، حيث أمكن فقط أن يأتي منها واحد من الأنواع الثلاثة من الأبعاد في كل لحن. في القرن الثالث عشر وضع المرء البعد على كسور وتكوين أضعاف من العددين 2 و3 والتحديد من خلال دائرة الخماسيات، حيث إن كل واحد من الرباعيين الاثنين احتوى على الصوت الثاني وعلى الديتونوس من الأعلى ومن الأدنى (الأعلى، زيادة على ذلك الثنائي من الأدنى) وإلى جانب ذلك صوتان موجودان من بعضهما البعض في مسافة بعد ثنائي، وقف أدناهما حول 2 ليماتا من الدرجة الكاملة الدنيا، ذلك أن الصوت العالي وقف حول مسافة لأبوتومي (ما يماثل درجة كاملة ناقص لايما)، ناقص اللايما من الدرجة الكاملة العليا، مثال على ذلك فيثاغورياً لا، سي b، أخيراً تقسم طريقة الحساب السورية ـ العربية الحديثة (ميخائيل ميشاكا)[75]، التي تميز 24 ربع صوت في الأوكتاف

---

(75) المبشرة من أميركا الشمالية إيلي سميث (Elli Smith) تحدثت في عام 1847 =

الواحد، عندما ترفع منها الأبعاد الأكثر أهمية في الموسيقى في الحقيقة كل واحدة من الرباعيين الاثنين المتحدين من خلال لا سي ومن خلال خطوة درجة كاملة (9/ 8)، من خلال سي = أربعة "أرباع الصوت" وخطوتين لثلاثة أرباع الصوت مختلتين: 12/ 11 و88/ 81، تضعهما هذه الطريقة حيث الاثنتان = ثلاثة أرباع الصوت". هذه الأبعاد السبعة المستخدمة كأكثر ما يكون الاستخدام في الموسيقى العملية يمكن أن تظهر الصوت الثنائي، الثلاثي الزلزالي القديم (9/ 8 + 12/ 11 = 24/ 22)، الرباعي، الخماسي، السداسي الزلزالي (= لرباعي فوق الثلاثي الزلزالي)، السباعي الصغير كنغمة ختامية للرباعي العالي، حيث إنه من هناك تبقى خطوة الدرجة الكاملة الدياتسوكتية حول الأوكتاف العالي، عل كل حال تدور المسألة في هذه الحالات لدى "أرباع" لأصوات أو "أثلاثها" حول الأبعاد، ذات الأصل غير الهارموني، والتي هي في ما بينها ليست - كما سوف نتعرفها لاحقاً لدى المسافات "المقسمة"(75a) فعلياً "متساوية" الحجوم، على الرغم من أن النظرية تظهر الميل لأن ينظر إليها بوصفها طريقة المسمي العام التابع للمسافة أو كما يقال بوصفها "الذرة" الموسيقية لما هو "لا يزال قابلاً للسماع"، الذي تهكم عليه أفلاطون(76). والشيء ذاته يصح بالنسبة إلى حساب سروتي في ما

= للمختصين عن حسابات الموسيقي وعالم الرياضيات ميخائيل ميشاكا (Mikail Mechqa) التي تعود إلى العام 1830 ("A treatise on Arabic Musik," in: *Journal of the American Oriental Society*, Jg. 1 (1847), S. 171ff.).

من المتوقع، أن فيبر سمع عن سميث من (Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 419) (وقد كتب في مخطوطة عن هلمهولتس في هذا الموقع، من Mechaqa "Reine Theorie!" كما سمع من: Land, *Gamme arabe*, S. 41, und Stumpf, *Besprechung Eliss*, S. 515.

(75a) انظر أدناه ص 416 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(76) فيبر يقتبس (في ترجمته الخاصة) Platon, *Politeia*، انظر أعلاه ص 309، =

يخص فن الموسيقى الهندي مع 22 درجة صوتية "متماثلة" على الأوكتاف، حيث توضع الدرجة الكاملة الكبرى = 4 والدرجة الكاملة الصغيرة = 3، أما نصف الصوت فيساوي 2 سروتي[77]. وأيضاً هذه الأبعاد الصغيرة إنما هي الملاءة غير المحددة لمسافات لحنية مختلفة فيما بينها والتي أنتجت الاختلاف المحلي للسلالم الموسيقية.

أما التقسيم الصيني للأوكتاف إلى 12 ليو، والتي يُنظر إليها على أنها متماثلة لكن في الحقيقة لا يجري التعامل معها هكذا تماماً، فيعني فقط التفسير النظري غير الدقيق للأبعاد الدياتونية المستخدمة عملياً، والمكونة حسب دائرة الخماسيات. ربما كان هذا التقسيم

= الهامش رقم 60 من هذا الكتاب. المقصـــود هي "التكثيفات" (Pyknomato) المترجمة هنا من قبل شلايرماخر (Scheiermacher)/ كيرشمان (Kirchmann) بوصفها "ما يسمى تقسيمات متزايدة"، وربع الصوت المعرف بوصفه (TI.: Smiarotaton diastema، البعد الأصغر) البعد الأصغر، الذي عرفه الإغريق (القاموس، دييز، بيكنون) (TI.: diesis enharmonios).

(77) في "مسألة سروتي"، التي كانت موضوعاً للحديث المثير للحماسة والجدال لدى البحاثة الهنود والغربيين على حد سواء، يعتمد فيبر على Hornbostel/ Abraham, *Indische Melodien*, S. 380f.، التي تميز "نسق الصوت الهندي" بوصفه سلسلة شديدة التعقيد ناتجة من خلال تقسيم أوتار مؤلف من [مع الأوكتاف 22] بعداً ضمن الأوكتاف، حيث "ليس هذا السلم المؤلف من 21 درجة، وإنما السلم المؤلف من 7 درجات وهو مماثل لسلم الماجور الدياتوني لدينا (Gamut, Grâma oder Sâptaka) هو الذي يكوّن أساس النسق. تطالب النظرية زيادة على الإعلاء البسيط أو التخفيض بعدد مزدوج، يضاف من خلاله إلى أبعاد السلم الدياتوني اثنتان (لدى خطوات نصف الصوت) ثلاث (لدى درجات كاملة صغيرة) أو أربع (لدى درجات كاملة كبيرة) درجات أصغر (سلالم سروتي) تقريباً من حجم 1/3 - 1/4 صوت، مؤقتاً لا يمكن أن نقول بثقة، فيما إذا كانت هذه الأصوات البينية، التي تجعل هذا السلم المذكور والمؤلف من 12 درجة إنما هي مكونات جوهرية للموسيقى الهندية"، إذا كانت سلالم سروتي "ليست فعلياً ذات حجوم متماثلة"، فمن المحتمل أن فيبر استقبل في مادة ("Indische Tonkunst," in: *Ersch/ Gruber*, Sektion 2, Teil 17 (1840), S. 458), حيث توصف 22 من سلالم سروتي بوصفها "نوعاً من نسق إنهارموني في أثلاث أصوات وأرباع أصوات"، "مستويات الصوت التي نظر إليها عملياً على أنها متماثلة، لكن ليست محسوبة بصورة دقيقة رياضياً وقد استخدمت بأشكال مختلفة".

تاريخياً نتاج تجاور آلات موسيقية مقسمة عقلانياً ـ كما هو الحال في الكنغ (King) ولا عقلانياً[78]. إن الفكرة التي ترى أن مادة الصوت تعود إلى المسافات الأصغر أو مباشرة إلى المسافات الكبيرة تقترب، مثلما سنرى[79] لاحقاً من الطبيعة اللحنية تماماً للموسيقى، التي لا تعرف الهارمونية الأكوردية، والتي لم توضع لها لذلك عقبات مبدئية بطريقة قياس أبعادها ولتقسيمها الأدنى، لأنه في الموسيقى غير المعقلنة أكوردياً يتصارع دائماً مبدأ المسافة اللحني ومبدأ التقسيم الهارموني في ما بينهما[80]. وهنا نجد فعلاً الخماسيات والرباعيات وفرقهما، الدرجات الكاملة، هي شهادات صافية لمبدأ التقسيم، بالمقابل ليست الثلاثيات، التي تظهر تقريباً في كل مكان بوصفها بعد مسافة لحنياً. والدليل على هذا البعد هو "الطنبور" الآلة الموسيقية العربية القديمة، التي جاءت من خراسان[81]، والذي كان مقسماً في النغمة الافتتاحية، الثنائي، الرباعي، الخماسي، الأوكتاف، التساعي،

---

(78) يعتمد فيبر على: Dechevrens, *Etude*, S. 492, Anm. 1, und S. 525, sowie auf Gilman, *Chinese Music*, S. 154f.

"ليس دقيقاً" قال فيبر عن التقسيم الصيني، لأنه لم يلحظ الفاصلة (Komma) الفيثاغورية لدى دائرة الخماسيات، انظر لذلك أعلاه ص 277، الهامش رقم 3 والقاموس: "دائرة الخماسيات" من هذا الكتاب.

(79) انظر أدناه ص 416 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(80) يتبع فيبر في سياق شامل لتقسيم الأبعاد المتماثل المسافة فيما يتعلق بالتاريخ العالمي وفي سياق السؤال عن استخدامه العملي: Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 406f.; Hornbostel, *Akustische Untersuchungen*, S. 471f., und ders., *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 92, und Während Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 407,

بأن مبدأ المسافة اللحني "قد تنازل لاحقاً لمبدأ قرابة الصوت"، معاكساً:

Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 91f.,

ذلك أنه "في الموسيقى بالاسم، التي لا تعرف الهارموني، يلعب مبدأ المسافة دوراً أكبر من مبدأ التوافق".

(81) انظر ما كتب عن "الطنبور" في القاموس.

مثل القيثارة الهللينية المقسمة تبعاً لما هو متوارث، في النغمة الافتتاحية، الرباعي، الخماسي، الأوكتاف، ومن ثم تسمية الخماسي والرباعي على أنه مسافة "كبيرة"، و"صغيرة" في الصين[82]. بقدر ما هو معروف، فإنه في كل مكان حيث يظهر كل من الخماسي والرباعي، ولا تدخل تغيرات ذات أهمية على نسق الصوت، وحيث يستخدم الثنائي (Sekunde) بوصفه مسافة لحنية مسيطرة تقوم أهميتها الكبيرة عالمياً في كل مكان على ذلك الأصل الهارموني، الذي هو شيء آخر غير قرابة الصوت التي قال بها هلمهولتس[83]. وعلى كل حال، إذا تحدثنا بشكل عام، فلها الأولوية قبل الثلاثي الهارموني. مهما يكن فإن الديتونوس، مسافة الثلاثي اللحنية ليست ببساطة "ظاهرة غير طبيعية"[84]، ويبدو أن هناك حالات استثنائية، حيث الآن أيضاً واقع مشروط لحنياً، يقع فيه العازف الأول انطلاقاً من خطوة الثلاثي الهارمونية في الديتونوس الهارموني الخاضع لقانون

---

(82) يعتمد فيبر على: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 406, und Ambros, *Geschichte* 1, S. 26,

"حول مرافقة أنغام أخفض يستخدم الصينيون الخماسي، وبالنسبة إلى المقابل يستخدمون الرباعي، لقد سبقت الموسيقى الصينية بذلك الموسيقى الإغريقية، الخماسي يطلق عليه تاكيون- كيو، البعد الكبير- الخماسي يطلق عليه تشاو- كيون - كيو، البعد الصغير".

(83) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 542-545,

انظر لذلك أعلاه ص 286، الهامش رقم 15 من هذا الكتاب.

(84) كاقتباس مباشر ليس مبرهناً عليه، ربما كان فيبر في صورة: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 406, sowie S. 509, Anm 2,

الذي ينتج "الثلاثيات الطبيعية"، 5 :4 بالمقارنة مع "الثلاثيات الأكبر إلى حد ما، التي تحدد التقسيم المتساوي الحركة لآلاتنا الموسيقية الحديثة، أو مع التي هي أيضاً أكبر، التي ينتجها التقسيم حسب خماسيات صافية، مثل الخماسيات الأكثر هدوءاً، الأخيرة بوصفها أبعاداً يتردد صداها كأنها مرهقه"، كل من: Ambros, *Geschichte* 1, S. 273, und Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 237, den Ditonos.

المسافة[85]، ذلك أن الثلاثي في العصر القديم الهلليني، بالرغم من حسابه الصحيح هارمونياً، من خلال أركيناس (أي على زمن أفلاطون)، ولاحقاً من خلال ديديموس (الذي ميز بشكل صحيح بين خطوتي الدرجة الكاملة الاثنتين) وبطليموس[86]، لم يلعب بالمعنى الهارموني دوراً تثويرياً، كما هو الحال في تطور الموسيقى الغربية، وإنما بصورة مشابهة إلى حد ما لاكتشاف نسق التركيز على الذات، أو اكتشاف الكيفيات التقنية لقوة البخار بقي ملكية خاصة لأصحاب النظريات، حيث وجد أساسه في طبيعة الموسيقى القديمة المتجهة كلياً نحو مسافات الصوت وسلاسل الأبعاد اللحنية، تلك الموسيقى التي جعلت الثلاثي يبدو بوصفه ديتونوس في الممارسة.

كان الاتجاه محدداً نحو تساوي الأبعاد بصورة كلية وفي مقياس كبير، حتى إنه لم يكن حصرياً من خلال اهتمامات قابلية تحويل الألحان، وفي هذا المجال عُثِر في شظايا لحن هلليني محافظ عليه،

---

(85) يعتمد فيبر على تجارب Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 406 und 509, التي لا تجعل وجهة نظره ميسرة ومعللة بشكل مقبول، وهكذا يلخص هلمهولتس المرجع المذكور، ص 406 والصفحة التالية، "موسيقيونا الحديثون، الذين اعتادوا على ثلاثيات التقسيم المتساوي الحركة، يفضلون إلى حد كبير هذه الأخيرة (الثلاثي الفيثاغوري، الديتونوس)، عندما تدور المسألة حول سلسلة لحنية فقط؛ وأنا نفسي كنت ولا أزال على ثقة من أن، فنانين من الدرجة الأولى، من أمثال السيد يواخيم يستخدمون في اللحن الثلاثيات 5 : 4 بالنسبة إلى الهارموني لا يوجد أي شكل، بأن كل واحد منهم يجزم أمره من أجل الثلاثي الأخير"، بسبب الاهتزازات كان من السهل التعرف، بأن الموسيقي الممتاز الذي ذكر اسمه آنفاً [جوزيف يواخيم] (Josef Joachim) استخدم سي وليس سي كثلاثي لـ صول: هلمهولتس يعني هنا عزف الكمان وقائد الأوركسترا والمؤلف الموسيقي جوزيف يواخيم (1831 - 1907) والذي كان صديقاً لكل من روبرت شومان ويوهانس برامز، علماً بأن فيبر كان قد حضر بعض عروضه الموسيقية، انظر: Honigsheim, *Heidelberg*, S. 243.

(86) يعتمد فيبر على: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 416, und Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 236.

على أقل تقدير في نشيد أبوللو الثاني في دلفي، وجدت بقايا منه تفيد، بأن الموسيقى الهللينية قد استخدمت طريقة إعادة جملة موسيقية في طبقة صوتية، أخرى، ومن أجل هذا الهدف وجب أن تكون خطوات الدرجة الكاملة متساوية في الحجم من أجل سماع مرهف لحنياً مثل السماع الهلليني. (إنه ليس من قبل المصادفة، أنّ قياس الثلاثي "الصحيح" هارمونياً لم يجر أولاً على السلم الدياتوني، وإنما على السلمين الإنهارموني والكروماتي، والذي استبعد منه الديتونوس). لقد نشأت تماماً ذات الحاجة إلى المساواة بالنسبة إلى العصر الوسيط المبكر، حيث توجد إمكانية القيام بالتغيرات في سلم مسافة الهكساكورد دو، ري، مي، فا، صول، لا ما يماثل سلم ري، مي، فا، صول، صول، لا (دو، ري، ري، مي، فا، صول، صول، لا) عندما وجب إمكان أن ينظر إليها فيما بينها لمسافات درجة كاملة متساوية، زيادة على ذلك تقوم المسألة على أن الإغريق فسروا الثلاثي بوصفه مسافة دياتونية(87): لأنه أحضر من خلال عدد المسافات المتساوية ضمن سلسلة الصوت الدياتونية إلى الوضع الأمثل: 6 خماسيات، 6 (وحسب استقبال الوتر الكروماتي: 7) رباعيات، 5 خطوات درجة كاملة، 2 دياتوني، 2 واحدة ونصف خطوات صوت، هنالك تجارب أخرى(88) ينبغي ذكرها لاحقاً تخص السلم العربي، الذي يجد نفسه في فوضى صعبة

---

(87) "دياتوني" فيبر هنا (مثلما هو في تعداد الأبعاد القادم) مقابل اقتراح التصحيح من قبل فالتر غرستنبرغ ((zitiert in WuG^4, S. 969)، انظر لذلك أعلاه التقرير التحريري ص 265، الهامش رقم 45 من هذا الكتاب) وهي ليست خطأ في الكتابة من "ديتوني" ـ الممارسة الموسيقية الإغريقية لم تعرف الثلاثي الكبير إلا بوصفه "ديتونوس"، ربما كان فيبر في صورة الكلمة الإغريقية (دياتونون: سائراً من خلال درجات كاملة). "الديتونوس" إنما هو في هذا الفهم الحرفي للكلمة بُعد "يسير عبر درجتين كاملتين".

(88) انظر أدناه ص 412 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

من خلال الثلاثيات اللاعقلانية التي تتيح معرفة عناصر مشابهة تشارك في صنع المشهد.

ليس من السهل أن يجيب المرء بصورة عامة عن السؤال الذي يريد أن يعرف ماذا يحل الآن في موقع "المقامية" الحديثة وفي أنساق الصوت المكونة بالدرجة الأولى لحنياً وهذا يعني تبعاً للمسافة، لكي تعطي بنيتها أسساً راسخة. إن الاستنتاجات الغنية بقدر ما هي شاملة في كتاب هلمهولتس الجميل لم تعد قادرة على الصمود تماماً في الوضع الحالي للمعرفة التجريبية[89]. أما الشرط الذي يقول به "الهارمونيون الشاملون" والذي يقول بأن كل لحنية بدائية تتشكل في النهائية من أكوردات مجزأة، لم يعد قادراً على أن يتحقق بسهولة إزاء الحقائق القائمة[90]. من جانب آخر تصل المعرفة التجريبية الصارمة للموسيقى البدائية الآن إلى قاعدة الفونوغرام وصولاً إلى أساس دقيق[91]. ومثلما أن هذا الأساس غير مؤكد لدى

(89) المقصود هنا: Helmholtz, *Tonempfindungen*, 14. Abschnitt, S. 396ff., sowie S. 379 (zur "Tonalität" melodisch strukturierter Musiksysteme).
مثلما يحذر فيبر أيضاً هورنبوستل (Hornbostel) من الاستنتاجات المتسرعة، انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 118 والصفحة التالية وص 189 من هذا الكتاب.

(90) فيبر وجد مفهوم "الهارمونيون الشاملون "Panharmoniker" لدى Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1037f.,
الذي انتقد "نظرية الأحكام المسبقة"، لدى "الهارمونيين الشاملين"، الذين ينظرون إلى اللغة الموسيقية للثقافة الحالية لأوروبا الغربية على أنها لغة عالمية «Volapük» يستخدمها جميع شعوب المعمورة دونما تمييز.

(91) المقصود هنا من بين آخرين، Hornbostel/ Abraham, *Phonograph*, S. 222f., Gilman, *Chinese Music*, S. 57,
(غلمان (Gilman) حلل في عام 1889 في جامعة هارفارد أول تسجيلات فونوغرافية بالمطلق. أما جيسي فالتر فوكس (Jesse Walter Fewkes) فقد سجلها لدى باساماكودي (Passamaquoddy) في ماين (Maine)، انظر لذلك المقدمة أعلاه، ص 111 من هذا الكتاب)، Stumpf, *Phonogrammarchiv*, bes. Sp. 229f., und ders., *Anfänge*, S. 62ff.

مقياس طبيعي صارم، ينتج منه عندما يفكر المرء ملياً، أنه كمثال لدى تحليل الفونوغرام الباتاغوني، بالنسبة إلى ذات الصوت الذي يعامل على أنه مطابق، وجب أن يقبل خطأً في الضبط(92) على أنه متاح من أجل مراحل متقدمة بطريقة متشظية. والسؤال الذي يثير اهتمامنا في النهاية بصورة كاملة ويريد معرفة إلى أي مدى كانت قرابة الصوت "الطبيعية" فاعلة بصورة خالصة كما هي بوصفها عنصراً مرتبطاً بديناميك التطور، يمكن أن يجاب عنه الآن هو ذاته بالنسبة إلى حالات عيانية من قبل الاختصاصيين فقط بتحفظ كبير وبرفض لجميع التعميمات(93). وما أصبح مثَاراً للسؤال بصورة كاملة إنما هو دور الأصوات العليا المعلل بطريقة شديدة الغنى من قبل هلمهولتس بالنسبة إلى التطور التاريخي للحنية(94) القديمة. وعلى الرغم من ذلك إن ما علينا أن نرسخه كحقيقة ثابتة هو أولاً: أن على المرء أن يحترز من أن يعتقد أن الموسيقى البدائية ليست أكثر من شواش وفوضى وأنها اعتباط خالٍ من القواعد(95). ومن هنا فإن

(92) فيبر عرف هذه الملاحظة من: Fischer, *Patagonische Musik*, S. 942.

(93) فيبر يتبع برنامج البحث والمعطيات المنهجية لهوربنوستل، انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 118 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(94) هلمهولتس يلخص نظريته عن الموسيقى الفيزيولوجية الفيزيائية القائمة على حقيقة الطبيعة للصوت العالي واستقباله في الأذن البشرية في الفصل الأخير من كتابه (*Tonempfindungen*, S. 562-565). انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 104 ـ 107 من هذا الكتاب.

(95) يقتبس فيبر Hornbostel, *Vogelgesang*, S. 125، الذي يتجه بالاقتباس ضد:

B. Hoffmann, *Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkt beleuchtet* (Leipzig: Quelle & Meyer, 1908), S. 164,

"الموسيقى البشرية البدائية، التي تعرفها (الويداه، الباتاغونيون) لا تتألف من شواش صحراوي من الأصوات وإنما من مجموعات من العناصر ذات بناء قانوني، حتى ولو كانت في غاية البساطة".

الشعور بشيء ما يشابه "مقاميتنا" في المبدأ إنما هو في ذاته ليس حديثاً من الناحية النوعية. وهو موجود حسب استخلاصات شتومبف، غلمان، فلمور، وأوتو أبراهام وهورنبوستل وآخرين في كثير من أنواع موسيقى الهنود الحمر وكذلك في الموسيقى الشرقية، وهو معروف في الموسيقى الهندية تحت تسمية خاصة هي أنزا[96]. غير أن مغزاه ولا سيّما طريقة تأثيره إنما هي جوهرياً مختلفة أما مداه فهو أكثر محدودية في الموسيقى، التي لها بنية لحنية من تلك الموسيقى التي هي ممكنة الآن لدينا، خاصة عندما نتأمل الخصائص الخارجية الصرفة اللحنية القديمة. إذا أخذنا على سبيل المثال البنية الموسيقية للويداه، وهو واحد من الشعوب القليلة الخالية تماماً من أي أثر للآلات الموسيقية، فهي لا تظهر فقط تسلسلاً إيقاعياً ثابتاً، نوعاً من البنيان الدوري، أنغاماً ختامية مرحلية، وأنغاماً ختامية نهائية، وإنما أيضاً وقبل كل شيء ـ على الرغم من الميل الشديد الدائم للصوت للتلاشي ـ الطموحَ نحو ترسيخ خطوات الصوت العادية لكن اللاعقلانية هارمونياً الواقعة في

---

(96) يعتمد فيبر هنا قبل كل شيء على Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 331، الذين يحسبون مبدأ المقامية وهذا يعني علاقة كل الأصوات بنقطة مركزية، في الأصل بوظيفة الحكم. عندما يتردد كثيراً عدد مثل هذه العلاقات، عند ذلك تنصهر المشاعر الفردية المرتبطة بها (مشاعر الأبعاد) وصولاً إلى خصائص مشاعر مشتركة: مشاعر المقامية، نحن نجد ذلك موصوفاً في المشاكل الأرسطية، أما في الموسيقى السيامية، الصينية واليابانية فتظهر بكل جلاء وقد عثر عليها لدى الهنود الحمر قبيلة البالاكولا من قبل شتومبف، ولدى الإركاز فون باكر، كما عثر كل من غلمان وفلمور عليها لدى قبائل أخرى من الهنود الحمر. لدى الهنود كلمة خاصة تعبر عن المقامية هي (أنزا)، في مجال ظاهرات المقامية خارج الثقافة الأوروبية استطاع فيبر أن يعتمد على باكر: البدائيون، وعلى: Gilman, *Chinese Musik*, S. 116; Fillmore, *Harmonic Structure*, S. 303; Stumpf, *Anfäng*, S. 56f.; ders., *Siamesen*, S. 93, 110; Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 93, sowie auf ders., *Wanyamwezi*, S. 1036, und ders., *Melodie*, S. 20f. und 23 stützen.

الوسط بين ثلاثة أرباع صوت مقسم وبين درجة كاملة(97).

إذا كانت "خطوات الصوت" ميزت نفسها بالإجمال انطلاقاً من "نواح غلساندو"، الذي لعب دوراً كبيراً في الموسيقى البدائية، فإن ذلك ليس أمراً بدهياً مثلما يبدو لنا الآن(1). علينا أن نفسر تابعية الخطوة لحركة الصوت من جهة خلال تأثير الإيقاع في تكوين الصوت الذي منح لهذا التأثير طبيعة تعتمد طريقة الصدم، إلى جانب ذلك خلال تأثير اللغة، التي سنطرحها هنا بصورة موجزة ولا سيّما أهميتها بالنسبة إلى تطور اللحنية. بطبيعة الحال توجد شعوب، مثل الباتاغونيين يغنون ألحانهم الآن حصرياً مصحوبة بمقاطع لا معنى لها. مع ذلك ما يمكن تأكيده هو أن ما سبق وذكرناه لم يكن(2) هو الأصل لدى هذا الشعب. ومما لا شك فيه أن اللغة الواضحة الصياغة تشترط إجمالاً بناءً نغمياً واضح البنيان. لقد استطاعت اللغة

---

(97) يعلق فيبر على: Wertheimer, *Wedda*, S. 301-303, und Hornbostel, *Vogelgesang*, S. 125.

(1) يعتمد فيبر هنا إلى جانب: Stumpf, *Anfänge*, S. 19 und 21, auf Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 88,

الذي يريد "فقط أن يتحدث بصورة عامة عن الموسيقى"، حيث نواجه نحن درجات صوتية معزولة، ثابتة، غير أن هذا التحديد البسيط للمفهوم لا يمكن أن يكون صالحاً بلا عقبة. لدى شعوب الحضارات الشرقية تتداخل درجات الصوت بصورة مفضلة ومتواصلة؛ الغليساندو (Glissando) والبورتامنتو (Portamento) تعود في الصين واليابان إلى الأسلوب الغني العالي التقدير ويجري التدريب عليه بصورة خاصة. نحن نعرف القرقعة الموسيقية، الحديث الموسيقي والنواح الموسيقي. وهنا تدخل المشكلة الأولى ويواجهنا السؤال: ما هي الموسيقى؟

(2) يعتمد فيبر على: Hornbostel, *Arbeit*, S. 343، الذي يفهم المقاطع الخالية من المعنى على أنها "خواء تلفيظي"، كانت في مقاطع ذات معنى، وقد اقتبسها الباتاغونيون من شعوب أخرى، ولقد احتفظوا بها بوصفها "تقليداً لمقاطع الطبيعة أو مقاطع العمل"، القبائل الباتاغونية التي لا تفهم نصوص أغانيها الخاصة بها، جاء ذكرها عند Simmel, *Studien*, S. 272.

ضمن حالات كثيرة أن تمارس نفوذاً مباشراً تماماً باستخدام طريق آخر في ما يتعلق بتشكيل إدارة اللحن، ومن ثم وبالتحديد، عندما كانت هذه اللغة "لغة صوتية"، كان فيها معنى المقاطع قابلاً للتحول تبعاً لارتفاع الصوت، الذي يجري فيه نطق هذه المقاطع. ومن المتفق عليه أن الممثل الكلاسيكي لذلك هو اللغة الصينية، أما ما ينتمي إلى الشعوب البدائية المدروسة فونوغرافياً يتمثل بزنوج الأوهي[3] (Ewhe). في هذه الحالة وجب على اللحن الغنائي أن يطوع نفسه على معنى اللغة بطريقة نوعية جداً وأن يخلق أبعاداً واضحة بصورة حادة. ما يشبه ذلك يصح بالنسبة إلى تلك اللغات، التي ليست "لغات صوتية" لكن لديها ما يسمى "النبرة الموسيقية (الصدمة "Pitsch accent") على النقيض من (النبرة الدينامية القوية الزفيرية "stem accent")، وهذا يعني بدلاً من تقوية الصوت رفع الصوت لمقطع[4] النبرة، ويصح مثل ذلك بالنسبة إلى بلاد الإغريق

---

(3) لإيبر، يستقي التحديد من Witte, *Ewhe*, S. 70.

(4) فيبر يعتمد احتمالاً على التجارب المستقبلة أكثر من مرة من قبل هورنبوستل وشتومبف والمتحققة في معهد علم النفس في برلين حول إعادة الإنتاج التصويري وقياس انعطافات الصدى من قبل إدوارد ويلر سكربتشر (Edward Wheeler Scripture). أبحاث في التجربة الصوتية. Edward Wheeler Scripture, *Researches in Experimental Phonetics. The Study of Speech Curves* (New York: Carnegie Institution, 1906),

وكذلك على تحليلات "النبرات" اللغات الهندية، لدى: Fox Strangways, *Hindu Scale*, S. 482ff., und Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 90 und 94,

يرى نفسه من خلال تجارب سكربتشر (Scripture) أنه "تعلم" ذلك أنها لا تؤثر فقط في القوة والاستمرارية (نبرة دينامية وزمنية) وإنما إيقاعياً، كل خاصية تميز صوتاً من صوت آخر، بمعنى ارتفاع الصوت، لون النغمة وما شابه، يمكن لها أن تأسر الاهتمام وتمنح للصوت المعني نكهة (ذاتية) (نبرة بسيكولوجية) "المقارنة من وجهة نظر التاريخ العالمي للغات الصوتية"، استقبلها فيبر احتمالاً لدى: Fox Strangways, *Hindu Scale*, S. 481, sowie = bei Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 95,

القديمة، وبتحديد أقل، أيضاً بالنسبة إلى الثقافة اللاتينية القديمة، على الرغم من أن وجود النبرة الموسيقية بالنسبة إلى الإغريق ليس مثار خلاف[5] بالضرورة. من الآثار الموسيقية البارزة القديمة يأتي الآن نشيد أبوللو الأول في دلفي، وهو النشيد الأقدم والممكن تأريخه بالتأكيد (مثلما أكد كروزيوس في زمنه) وكذلك نشيد ذاهب في القدم لمزوميد حيث تظهر في حركة اللحن في الحقيقة نبرة اللغة، أما الأناشيد الأخرى فلا ينطبق عليها ذلك[6]. أما لدى زنوج الأوهي فلم تكوّن المحافظة على حركة صوت الحديث من خلال

= الذي عالج العلاقة الوثيقة بين الكلمة والنغمة في اللغات، "التي فيها (مثلما هو الحال في اللغة الصينية الهندية ولغات أفريقية كثيرة)، ارتفاعات الصوت الفعلية، التي تسمى لحن اللغة أو النبرة النغمية بالنسبة إلى تكوين الكلمة هي الأمر الحاسم"،

Fleischer, *Neumenstudien* 1, Kap. 5 ("Accentuation der alten Griechen und Römer"),

يتحدث عن توافق بعيد المدى وعن مصدر مشترك للنبرات الإغريقية والهندية.

(5) من المحتمل أن يعتمد فيبر على Abert, *Ethos*, S. 57، الذي يؤكد بالعودة إلى كريست فيلهلم (Christ Wilhelm)، في: Christ Wilhelm, "Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama," in: *Abhandlungen der Ersten Klasse der Königlich-Bayerischen Akademie der Wissenschaften* XIII (1875), S. 155f., Konstatiert,

يؤكد أنّ الإغريق عرفوا إلى جانب المطاوعة الداخلية للحن على نبرة اللغة، كذلك عرفوا طريقة الإلقاء الخاصة بهم (الكاتالوغ الموازي) الذي يحفظ الوسط بين الغناء والقوة وقد استخدمه الإغريق ذاتهم لأهداف فنية محددة تماماً.

(6) Crusius, *Hymnen*, S. 113,

أقام بخصوص "العلاقة بين اللحن وبين نبرة اللغة"، "القانون الأساسي"، "ينبغي أن يغني المقطع المؤكد بنبرة أعلى بقدر الإمكان، ولا يجوز أن يغنى منخفضاً مثل المقاطع المجاورة من كلمة وهي غير مؤكدة"، المرجع المذكور، ص 177 والصفحة التالية، وهو يلخص في ما يخص الأناشيد التي تحدث عنها فيبر أنه هنا "أن الجهة محددة للحن بالأصل من خلال النبرة، حيث ينبغي له أن يتحرك. لأنه توجد في أناشيد ميزوميد جمل كاملة تتبع القواعد التي نسير عليها كما توجد بعض الخروقات في مواقع متعددة المعاني موسيقياً وغير مؤكدة نقدياً، لذلك فإنه لمن المحتمل أن تكون قد وضعت هنا حدود ضيقة لتناقض السياق اللغوي والموسيقي مع الوعي".

اللحن فعلياً ظاهرةً متحققة بصورة صارمة وعامة، على الرغم من أن لغتهم لغة صوتية بامتياز. من جانب الموسيقى وجب الميل نحو إعادة ذات المادة اللحنية على كلمات أخرى، ومن جانب اللغة على كل بناء نصف بيت من أغنية أن ينسف هذا النوع من وحدة اللغة مع اللحن، التي غابت تماماً بالنسبة إلى الهللينيين مع تطور اللغة ومع وجود وسيلة خطابية مفضلة ومع انهيار النبرة الموسيقية المشروطة بكل هذه الأشياء. بالرغم من الارتباط النسبي فقط والمتواصل للبنية اللحنية في اللغة الصوتية، مثلما تشير لغة زنوج الأوهي، فقد استطاع هذا الارتباط أن يلقي بتأثيره في تطور أبعاد عقلانية مترسخة، مثلما تبدو هذه الأبعاد في الحقيقة، أن تكون حكراً على شعوب اللغات الصوتية[7].

من الملاحظ أن مدى اللحن يتصف في جميع أشكال الموسيقى "البدائية" بأنه صغير. لا يوجد مطلقاً لدى الغالبية العظمى منهم، كمثال على ذلك الهنود الحمر (حيث لديهم كل التكوين الصوتي لسلمهم مهم نسبياً)[8] "ألحان" قليلة على نغمة وحيدة معادة إيقاعياً وأخرى فقط من نغمتين. في حين لدى الويداه الذين لا

(7) Witte, *Ewhe*, S. 70، الذي يستند إليه إلى جانب:
Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1050, und Stumpf, *Phonogrammarchiv*, Sp. 239,
ينظر إلى أطروحة العلاقة بين ارتفاعات الصوت وتخفيضات الموسيقى مع الحركات ذاتها مع اللغة على أنها "مستعجلة" على الرغم "من أنه توجد جاذبية خاصة لدى عامية الأوهي لصالح هذه المقارنة".

(8) مثلما يؤكد Hornbostel, *Melodie*, S. 22f.,
حيث يستند فيبر إلى أغاني الهنود الحمر "الوظيفة الثلاثية الأوجه للرباعيات والخماسيات بوصفها تسمح بالتعرف على أطر الموضوع، بوصفها خطوات الصوت وبوصفها قاعدة التحويل"، "وتبيّن في الوقت ذاته واحدة من إمكانيات نشوء السلالم ذات الخمس درجات والخالية من نصف الصوت".

يعرفون الآلات الموسيقية يشتمل المدى على ثلاث نغمات في ثلاثي صغير. أما لدى الباتاغونيين، الذين يملكون على أقل تقدير "قوس الموسيقى" المنتشر بعيداً عبر العالم كآلة موسيقية، فإن المدى اللحني يتسع بصورة استثنائية حتى السباعي، تبعاً لتأكيدات إيريك فيشر[9] (Eric Fisher)، في حين يظل الخماسي هو الحد الأقصى الطبيعي. علماً بأنه في أنواع متطورة من الموسيقى تكون جميع الألحان الاحتفالية، والتي هي نمطية لهذا السبب ذات مدى محدود ولديها خطوات صوت أصغر من أنواع أخرى. أما ضمن الكورال الغريغورياني فإن 70٪ من كل خطوات الصوت إنما هي خطوات ثنائية، في حين إن إشارات الموسيقى البيزنطية حتى أربع ليست كلياً "Pneumata" (قفزات) وإنما "Somata" (خطوات صوت دياتونية)[10]. أكبر من الخطوات الخماسية حرمته الموسيقى البيزنطية وفي الأصل أيضاً الموسيقى الكنسية الغربية التي حفظت نفسها بداية وبصورة دائمة في مدى الأوكتافات، مثل الغناء الكورالي الكنسي القديم جداً لليهود السوريين، الذي حفظ لنا منه جان باريزو بعض التجارب[11]، والذي لم يعد يطمح إلى أن يوقف المدى الرباعي حتى السداسي. وحده المقام الفريجي، الذي بوصفه رسخ المسافة

---

(9) Fischer, *Patagonische Musik*, S. 942f.

(10) يستطيع فيبر، إلى جانب فولف: Wolf, *Notationskunde* 1, S. 67,
وقبل كل شيء أن يعتمد على: Reimann, *Byzantinische Notenschrift*, S. 36; ders., *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 109f., und ders., *Metrophonie*, S. 6,
الذي يعرف العدد الكبير لإشارات الصوت الخاصة، تلك التي تغنى وفقط حسب موقعها أحياناً تعد وأحياناً لا تعد، بوصفها جسداً (Somata) "فقط أربعة منها تسمى أرواحاً (pneumata) كل الأجساد إنما هي خطوات ثنائية، من شأنها أن تشكل الجسد الخاص للحن، كل الأرواح بالمقابل، إنما هي قفزات تعطي اللحن فوراناً وطاقة".

(11) Parisot, *Recherches*، تتضمن مواد كثيرة عن الغناء والموسيقى العبريين.

المميزة لبعد السداسي (مي، دو)، كان معروفاً على هذا الأساس بسبب قفزاته القوية. وحتى القصيدة العجائبية لبندار فقد تمسكت بالمدى السداسي[12]، علماً بأن التأليف الموسيقي المحفوظ لدينا هو بالتأكيد ما بعد كلاسيكي. وإذا تأملنا الموسيقى المقدسة الهندية نجد أنها تتجنب قفزات النغم فوق أربع نغمات[13]، وما يشبه ذلك يتكرر بصورة شبه متواصلة. مع ذلك يبدو أنه من المحتمل، أن الرباعي كان مدى اللحن العادي في كثير من أنواع الموسيقى المعقلنة. أما تلك التي كانت صالحة ومقبولة للأذن فهي "سلاسل الأنغام الإميلية" في النظرية البيزنطية العائدة إلى العصر الوسيط لبرينيوس، والتي تمثل مع بعضها البعض رباعية واحدة[14]. إذا كان الغناء الشعبي العالمي يُظهر كثيراً جداً من المدى الأوسع، أكثر ما يثير الانتباه لدى القوزاق، مع وجوده المتكرر في مناطق أخرى، ومنها القفزات اللحنية الأكبر من فن الموسيقى الدينية[15]، إنما هو نتيجة لعرض الشباب ذوي العدد الكبير وعرض للنمطية الضئيلة لهذا الغناء، وإلى جانب ذلك أيضاً نتيجة للتأثير المتنامي للآلات

---

(12) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 135,

يؤكد على بداية القصيدة (Ode) في كتابة النوطة الموسيقية الحديثة. البعد يبلغ السداسي: فا دييز (النغمة الأعلى) حتى لا (النغمة الأخفض).

(13) يعتمد فيبر هنا على: Chrysander, *Opfermusik*, S. 30.

(14) Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 379f.,

يقتبس فقرة مطابقة من "الهارموني" برينيوس الجزء 2، الفصل 2. تحليلات حول مدى الرباعي أمكن لفيبر أن يجدها بصورة عامة لدى: Stumpf, *Besprechung Ellis*, S. 516, Finden.

(15) فيبر يقتبس Chrysander, *Opfermusik*, S. 30 ("الغناء الدنيوي أمكن له أن يصنع قفزات كبرى في كل مكان في الأبعاد") ويعتمد بخصوص المدى الكبير لأغاني "القوزاق" للسيبيريين القدماء على: Hornbostel, *Diskussionsbeitrag Kolessa*, S. 296.

الموسيقية. وهكذا فإن الجودل(*) بالاسم مع مداه الواسع نوعياً والمميز من خلال استخدام الصوت الحاد إنما هو نتاج حديث، ربما نشأ تحت تأثير آلة القرن، مثلما يؤكد هوهنيمزر ذلك بالنسبة إلى الغناء المصاحب لدفع الأبقار من خلال قرن الغابة، الذي ينتمي إلى القرن السابع عشر(16). لدى أنواع من الموسيقى "البدائية" يبدو أن الصغر النسبي لمدى الألحان، يلتقي في العلاقة معه ليس نادراً الكبر النسبي للأبعاد المحسوس بها بوصفها "متقدمةً" (ليس فقط ثنائيات، وإنما ـ تبعاً لهورنبوستل ـ أيضاً ثلاثيات، في كثير من الحالات نتيجة للخماسي)، ومن جانب آخر الصغر النسبي "للقفزات"(17) (بصورة دائمة ونادراً عبر خماسي، ما عدا ما هو حسب مقاطع الألحان لدى إعادة التشغيل). مع ذلك فإن توسيع المدى، مثله مثلِ استخدام الأبعاد العقلانية لم يكن في كل مكان منفرداً(18)، لأنه إلى جانب الأوكتاف يوجد الخماسي مستخدماً لدى شعوب، لم تستطع أفضل آلاتها الموسيقية البدائية (القوس) أن تحققه إلا بصعوبة. ما له أهمية

(*) نمط من الغناء يسيطر لدى سكان جبال الألب (المترجم).

(16) Hohenemser, *Alpenländer*, S. 331 und 384f.,

يتحدث عن "الفورن" (الناي البدائي) و"دفع الأبقار"، زيادة على ذلك يقتبس فيبر Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1034, Anm. 2، الذي "يعيد القفزات الكبرى وبالاسم السداسيات، كما تتردد كثيراً في الأغاني الشعبية في بلاد الألب"، مع استثناء "استخدام صوت الطبقة العالية لدى الجودل"، "تقريباً دائماً إلى تأثيرات اللحن الآلاتي".

(17) Hornbostel, ebd., S. 1034,

يؤكد: "بأنه علينا هناك أن نميز في الجوهر فقط نوعين من الأبعاد تبعاً لأهميتها بالنسبة إلى الانطباع إزاء اللحن: متقدمة وقافزة، الشعوب خارج القارة الأوروبية تشعر بأن أبعاداً أخرى مهمة بوصفها متقدمة أكثر منا".

(18) يعود فيبر قبل الآخرين إلى Stumpf, *Anfänge*, S. 30 und 54، الذي يرى أن الآلات مع "تثبيتها الموضوعي للأبعاد" هي "مهمة جداً من أجل التطور المتواصل للغناء ذاته".

في مجال العقلنة بالحد الأقصى مصنوع جزئياً من الآلات، ومثبت جزئياً على أقل تقدير ومدعوم في التثبيت. لأنه في الواقع من خلال مساعدة التفسير الآلاتي للأبعاد فقط يمكن التفسير بأنّ العدد الكبير المهيمن للأبعاد، التي تنتج بشكل ما أنواعاً من الموسيقى البدائية مصاحبة بشكل ما آلاتياً، وأيضاً مثلها، التي لا تعرف الأوكتافات، وفي النهاية ليس لها بنية منظمة مثل موسيقى الباتاغونيين، إنما هو عقلاني. زيادة على ذلك حددت الآلات الموسيقية، من حيث إنها أخذت منذ زمن مهمة مرافقة الرقص، بالاسم لحنية أغاني الرقص المهمة جداً من جانب التاريخ الموسيقي. ولا نبالغ إذا قلنا بأنه على عصا هذه الآلات اجترح تكوين النغم من جانب خطوات كبيرة ووسع مداه أحياناً إلى درجة لا يمكن إغفالها، ذلك أنه فقط بمساعدة طبقة الصوت العالي الذي يظهر من حين إلى آخر كجزء من آداب الغناء يمكن ملؤه (كما هو الحال لدى ونياموزي)[19]، من جانب آخر بالارتباط معها تعلمت التوافقات النغمية حتى ولو لم يكن ذلك أكيداً من حيث التمييز لكنه واضح من حيث التثبيت مثلما يستخدم بوعي بوصفه وسيلة فنية[20].

ما ميّز الأبعاد الأكثر صفاءً لحنياً الأوكتاف، والخماسي، والرباعي بالنسبة إلى تطور مقامية بدائية، عن أبعاد أخرى، كانت بصورة وبشكل أساسي الحالة، ذلك أنها ميزت نفسها بصورة "معروفة" وتلفت الانتباه من ملاءة أبعاد الأنغام المجاورة لها من خلال "وضوحها" الكبير بالنسبة إلى الذاكرة الموسيقية. مثلما هو أسهل بصورة عامة أن نحتفظ بتجارب حقيقية بشكل دقيق في الذاكرة

---

(19) يعتمد فيبر على: Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1045.

(20) يعتمد فيبر هنا على Stumpf, *Anfänge*, S. 32، "الذي كشف له استخدام أبعاد أساسية متناغمة أكثر فأكثر بوصفها جوهر الموسيقى ومصدره كان مصدر الموسيقى".

أكثر من تجارب كاذبة وأن تحتفظ بأفكار حقيقية أكثر من أفكار مشوشة، وهكذا يصح ما يماثل ذلك بصورة عامة في الواقع إلى حد كبير نسبياً بالنسبة إلى الأبعاد "الخاطئة" و"الصحيحة" عقلانياً، بقدر ما يصل تشابه العقلانية الموسيقية مع العقلانية المنطقية[21]. يعطي القسم الأكبر من الآلات القديمة على أقل تقدير أكثر الأبعاد ببساطة كأنغام عليا أو مباشرة كأنغام جانبية، أما بالنسبة إلى الآلات مع ضبط متحرك فقد استطاعت على العكس فقط هي، بالاسم الخماسي والرباعي أن تستخدم بوصفها أنغام ضبط واضحة وأن تحفظ في الذاكرة.

كانت ظاهرة "قابلية القياس"، للأبعاد "الصافية"، معروفة ذات مرة، من انطباع استثنائي على الخيال، مثلما تؤكد أسرار الأعداد المرتبط به والتي لا تعرف حدودها[22]. لقد تطور تمييز سلاسل الأنغام المحددة بوصفه نتاجاً للتفكير النظري، ودائماً بالارتباط مع معادلات الأنغام النمطية تلك، مثلما امتلك تقريباً كل موسيقى من سوية تطور محددة للثقافة. أما الآن فعلينا أن نتذكر هنا الحقائق السوسيولوجية، ذلك أن الموسيقى البدائية في قسم كبير منها وفي مرحلة مبكرة من تطورها أدارت ظهرها للمتعة الجمالية ووضعت

---

(21) في ما يخص الذاكرة يناقش فيبر: Hornbostel, *Akustische Untersuchungen*, S. 473f. Auch Simmel, *Studien*, S. 264,
يعبر في هذا المعنى أما الإشارة إلى "تشابه" التكوين فيأخذه فيبر من: Bellermann, *Kontrapunkt*, S. 15.

(22) فيبر يعتمد على كثيرين، منهم: Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 358f.; Ambros, *Geschichte* 1, S. 270f.; Stumpf, *Siamesen*, S. 90, und Hornbostel/Abraham, *Japaner*, S. 322f.,
الذين يذكرون الأساس الفيثاغوري "كل شيء هو العدد والهارموني" مع شواهد من التاريخ العالمي يشيرون إلى علاقات الأعداد "خمسة، سبعة، إثنا عشر" في سياقات موسيقية مع السر العددي المتجذر في تأملات فلكية.

نفسها في خدمة الأهداف العملية. وكانت أهداف السحر في المقدمة، ثم جاءت الأهداف التعبدية ومن ثم العلاجية مثل استدعاء الشياطين أو طردها. هذا كله أدى إلى أن تسقط في ذلك التطور الذي فرض عليها النمطية، والذي خضع بصورة لا محيد عنها لكل عمل مهم سحرياً ولكل موضوع له أهميته سحرياً، عندما تدور المسألة حول أعمال الفن التشكيلي أو حول وسائل إيمائية أو ترتيلية أو أوركسترية أو غنائية (أو كما هو في الغالب حول هذه كلها مجتمعة) خدمة للتأثير على الآلهة والشياطين. لأن كل انحراف عن المعادلة التي أثبتت جدارتها عملياً سوف يدمر قوة فعلها السحرية ويمكن أن يستجلب غضب القوى ما فوق الحسية، هكذا كان الترسيخ التام لمعادلات الصوت بالمعنى الخاص "مسألة حياة"، إذ الغناء "الخاطئ" إنما هو بمثابة جريمة نكراء لا يمكن غفرانها إلا بالقتل الفوري للخاطئ، ولهذا السبب وجب أن يكون التخطيط انطلاقاً من أي أساس أبعاد صوتية مقوننه قوياً بصورة استثنائية. من ناحية ثانية لأن الآلات التي أسهمت في تثبيت الأبعاد، كانت مختلفة تبعاً لتوجهها إن كان نحو الإله أم نحو الشيطان. الأولوس الهللينية كانت في الأصل آلة الإلهة الأم، لاحقاً صارت آلة ديونيزوس، هكذا كانت المقامات الأقدم للموسيقى المحسوس بها على أنها مختلفة بمثابة عقد نظامية لمعادلات صوت نمطية، استخدمت في خدمة آلهة معينين أو ضد شياطين محددين أو لمناسبات احتفالية معينة. إن معادلات الصوت البدائية من هذا النوع صارت فعلياً بين أيدينا في ما هي مع الأسف غير موثوقة[23]: إذ الأكثر قدماً منها كانت في الغالب

---

(23) فيبر يعتمد على: Chrysander, *Opfermusik*, S. 29,
الذي يقول عن "ملاحظة الأنغام النظامية للحن محدد" بالنسبة إلى الإبراهميين بأنها "شيء بالغ الأهمية"، "لأنه عبر كل واحدة من الأنغام السبع تمثل حسب الهندوسية إلهة، يتحمل =

موضوعاً لفن سري، ما لبث أن تهاوى سريعاً ضمن تأثير الاحتكاك مع الثقافة الحديثة. ومما يدعو للأسى أن معادلات الصوت القديمة غير المتاحة المدروسة كمثال من قبل هاوغ لأغاني التضحية الهندية قد ضاعت إلى الأبد نتيجة للموت المبكر لهذا الباحث، ذلك لأن الضحية الغالية جداً قد اختفت انطلاقاً من أسباب اقتصادية[24]. إن أبعاد الصوت، التي تحركت فيها مثل هذه المعادلات، كان لها بعد مشترك فيما بينها، ذلك أنها امتلكت طبيعة لحنية، حيث إن بعداً يستخدم في هبوط اللحن يبرهن ـ وفي العدد الكبير للألحان القديمة يسود، ربما في الأصل انطلاقاً من أسباب فيزيولوجية صرفة، الهبوط، الذي كان صالحاً في الموسيقى الهللينية بوصفه طبيعياً ـ كيف لا يجوز مطلقاً في الطباقية التقليدية، أن يستخدم صاعداً، وبذات المقدار مع وجود بعد ما يستقبل عكسه. إن سلم الأبعاد على الغالب وبدرجة عليا غير كامل وعلى معايير هارمونية مقيس اعتباطياً يضاف إلى بديهيات هلمهولتس المستخلصة من قرابة الصوت المتوسط من خلال الأصوات الجزئية[25].

مع تطور الموسيقى إلى "فن" دائم، سواء أكان كهنوتياً أم

= غضبها ولعنتها المغني، إذا استخدم نغمة خاطئة"، انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 157 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(24) Chrysander, ebd., S. 25,

يقتبس رسالة كتبها عالم السنسكرية الشفابي مارتن هاوغ (Martin Haug) المدعو عام 1897 إلى بومباي وذلك في 8 آب/ أغسطس 1863 من بونا: "لقد نجحت فقط من خلال الرُشى والحيل من كل نوع في أن أعرف شيئاً ما عن غناء التضحية لأن البراهمين متطيرون ويعتقدون بأنهم سوف يموتون، عندما يغنون على سامع غريب بيتاً من "الشعر المقدس"، كذلك تمكن هاوغ من أن يستمع إلى أغاني تضحية سوما التي تستمر عدة ايام، التي نشأ مركزها الاحتفالي من التضحية ومن الشراب المعصور من نبات السوما (أسرار الهضبة المقدسة)".

(25) انظر أعلاه ص 332، الهامش رقم 15 من هذا الكتاب.

دنيوياً، يبدأ لانطلاقه فوق الاستخدام الهادف عملياً صرفاً لمعادلات صوت تقليدية، أي لإيقاظ حاجات جمالية صرفة، بشكل نظامي عقلنته الخاصة به[26]. هنالك ظاهرة خاصة بأنواع الموسيقى البدائية تؤثر بمقياس كبير جوهرياً، وقد أثرت بقوة في ثقافة الموسيقى إبان تطورها، وهي أن الأبعاد يجري تغييرها تبعاً لحاجة التعبير حول الاختلاف عن الموسيقى الملتزمة بالهارمونية وأيضاً حول مسافات لا عقلانية، صغيرة، ذلك أنه ترد في البنية الموسيقية ذاتها أنغام قريبة جداً بعضها من البعض (بالاسم أنواع مختلفة من الثلاثيات). إنه تقدم مبدئي، عندما تستبعد أنغام بذاتها قريبة من بعضها البعض من الاستخدام العام، مثلما هو الحال في الموسيقى العربية وعلى أقل تقدير تبعاً للنظرية في الموسيقى الهللينية، وهذا يحدث من خلال إقامة سلاسل صوت نمطية. على أن هذه الإقامة لا تتحقق مطلقاً ودائماً بصورة نمطية من العناصر "المقامية"، وإنما وفي الغالب بالإرتباط مع هدف عملي جوهرياً: الأنغام التي ترِد في أغان بعينها وجبَ أن تكون مركبة، بحيث أن ضبط الآلات أمكن له أن يكون معدّاً تبعاً لها. وعلى العكس يعلّم الآن التلحين حسب منطق المدارس، حيث إن اللحن يكيف نفسه مع هذه الترسيمة وبذلك مع الضبط المطابق للآلات. لا شك أن سلاسل الأبعاد هذه ليس لها في موسيقى متوجهة لحنياً المعنى المقرر هارمونياً لمقاماتنا الحالية. إذا دققنا أكثر نجد أن "المقامات" المختلفة لفن الموسيقى الهلليني

(26) الدوافع الجوهرية لهذه الفكرة عن الموسيقى بوصفها "هدف ذاتها"، "ومجالاً ثقافياً مستقلاً" يمكن أن يكون فيبر قد استقاه من: Ambros, *Geschichte* 1, S. 218f., sowie von Simmel, *Studien*, S. 268,

انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 160 والصفحة التالية، وكذلك القاموس aoidisch من هذا الكتاب.

والظاهرات المشابهة لها تماماً للموسيقى الهندية، والفارسية، والعربية، والشرق آسيوية، وفي المغزى "المقامي" أكثر قوة جوهرياً، أيضاً الأنغام الكنسية في العصر الوسيط إنما هي في مصطلحات هلمهولتس سلالم "عرضية" وليست "جوهرية" مثل سلالمنا[27]، وهذا يعني أنها ليست مثل سلالمنا أيضاً محدودة في الأعلى والأدنى من خلال الأساس (Tonika)، ولا تمثل تجسيداً لأصوات الثلاث نغمات، وإنما هي في المبدأ وعلى أقل تقدير مجرد ترسيمة متكونة تبعاً للمسافة تشتمل على المدى وعلى الأنغام المتاحة، مختلفة في ما بينها دائماً وفي الدرجة الأولى سلبياً: حسب الأنغام والأبعاد، التي لا نستخدمها انطلاقاً من المادة العروفة إجمالاً للموسيقى المعنية. كان للهللينيين مثلاً في نهاية العصر الكلاسيكي السلم الكروماني الكامل على آلاتهم، على الأولوس، واحتمالاً على القيثارة المفردة، وكان لدى العرب كل الأبعاد العقلانية واللاعقلانية لنسق الصوت على آلة العود. تمثل السلالم المعدة للاستخدام دائماً انتقاء من بينها، وفي بنائها الإيجابي تتميز قبل كل شيء تبعاً لواقع خطوات نصف الصوت ضمن سلسلة الأنغام، ومن خلال تعاكس أبعاد محددة، لدى العرب، الثلاثيات ضد بعضها البعض، فهم لا يعرفون "الصوت الأساسي" بالمعنى الذي نقصده، لأن تسلسل أبعادهم لا يقوم على أساس من أنغام ثلاثية، ويتناقض كثيراً مع الإحساس المنبثق من الأنغام الثلاثية، حيث تقع في سلسلة الأنغام الدياتونية. وبصورة خاصة المقام الهلليني الأصل: "الدوري"

---

(27) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 422,
يسمي تلك السلالم، تلك التي تحد المدى العرضي لسلسلة الألحان و"وتتلاءم فقط مع مدى ألحان بعينها، سلالم عرضية، بالمقابل نسمي نحن سلالم جوهرية، تلك التي تكون محدودة بطريقة حديثة من خلال الأساس نحو الأدنى والأعلى".

المطابق لما يسمى الأنغام الكنسية "الفريجية"، (النغمة البدئية "مي")، إنما هي مناقضة بالشكل الاقوى مثل مقاميتنا هذه الهارمونية الأكوردية الحديثة[28]: إنه "ختام تام" مطابق للقاعدة حسب مفاهيمنا في أنغام كنسية فريجية، عندما يعامل المرء، مثلما حدث ذلك قريباً النغمة الأدنى حسب طريقة "النغمة الأساس" لدينا، من المعروف أنه لذلك غير ممكن، لأن الأكورد المسيطر من سي صعوداً إلى فا دييز يؤدى بوصفه خماسياً، إذاً الخصوصية المؤسسة للسلم الفريجي بالنسبة إلى الموقف المطابق للمسافة: الذي ستنكر بدايته مع خطوة نصف الصوت مي، فا، زيادة على ذلك يجب أن تتضمن هذه البداية كثلاثي السباعي الكبير "ري دييز" بوصفه "نغمة قائدة"، غير أن استخدامه ممكن في المقام الفريجي، لأنه يموضع نغمة النهاية مي في تناقض مع المبادئ الأساسية للديانوتيك بين خطوتي نصف صوت تاليتين مباشرة لبعضهما البعض. يستطيع هنا موقع "المسيطر" إذن فقط أن يحتل المسيطر الأدنى، وهذا ما يطابق تماماً الموقع المؤسس للرباعي، الذي نصطدم به في الأنساق الصوتية اللحنية الأكثر عدداً. المثال يبين بوضوح كافٍ اختلاف "السلالم" المكونة مقامياً مقابل ما هي مبنية طبقاً للمسافة انطلاقاً من موقف حدسنا الموسيقي الهارموني. بالنتيجة ليس ممكناً بشكل كامل أن نضع موسيقى معقلنة طبقاً للمسافة (بصورة خاصة الأنغام الكنسية[28a] القديمة ما قبل الغلاريانية) تحت مفاهيمنا عن الماجور والمينور. حيث الختام في نغمة كنسية (مثال على ذلك أنغام دورية أو حسب

---

(28) يعتمد فيبر إلى جانب: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 51f., eng an Bähr, *Tonsystem*, S. 234f.,

الذي ينسب لنغم الكنيسة الفريجي، الطبيعة الخاصة ضمن المقامات في العصر الوسيط.

(28a) يعتمد فيبر على العمل الأساسي *Dodekachordon* لهاينريتش غلاريان (Heinrich Glarean).

استقبالها أنغام أوليّة) وجب أن يكون أكوردمينور، وصل المرء إلى الختام ببساطة لأن ثلاثي المينور لم يصلح بوصفه متناغماً بصورة كافية، في خماسي فارغ، ذلك أن الأكوردات الختامية وجب أن تؤثر فينا بوصفها أكوردات "ماجور"، واحد من أسس طبيعة الماجور الذي جرى الحديث عنه طويلاً في الموسيقى الكنسية القديمة، التي تقف في الحقيقة ما وراء هذا التقسيم تماماً. وحتى لدى يوهان سباستيان باخ يستطيع المرء مثلما هو معروف ـ إلى ذلك أشار فعلاً هلمهولتس[29] ـ أن يلاحظ النفور من نهايات المنور على أقل تقدير في الكورالات وفي بُنى نغمية أخرى مغلقة نوعياً على ذاتها.

في أي شيء وجد معنى سلاسل الصوت في المراحل الأولى من العقلنة اللحنية، تبعاً للموقف من الممارسة الموسيقية ذاتها، وفي أي شيء عبر عن نفسه في الإحساس الموسيقي السابق ما كان في ذلك الزمن مطابقاً لمقاميتنا؟

من جهة في الجاذبية حول أنغام رئيسة محددة، تمثل (إذا تحدثنا في لغة مدرسة شتومبف)[30] نوعاً من "مركز الثقل اللحني"، الذي يعبر عن نفسه قبل كل شيء في تراكمها الكمي، ليس بالضرورة في وظيفة موسيقية كيفية خاصة بهذه الأنغام. ومن الواضح أنه توجد تقريباً في كل الألحان البدائية فعلياً نغمة واحدة أو نغمتان

---

(29) يقصد فيبر Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 463 und 466.

(30) يمكن أن نعد من أعمال كارل شتومبف وطلابه، الأنغام الرئيسية وأنغام مركز الثقل تابعة لعلامات التنظيم "المقامي" للغناء "البدائي"، ويمكن أن نذكر أيضاً قبل كل شيء: Stumpf, *Anfänge*, S. 56f.; ders., *Siamesen*, S. 93, 110; Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 327, 331f.; Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 93; ders., *Wanyamwezi*, S. 1036; ders., *Melodie*, S. 20f., und Fischer, *Patagonische Musik*, S. 943.

أحياناً من هذا النوع. ضمن الغناء الكنسي القديم تكون البتايا (Petteia) "العزف المتكرر للنغمة"، مثلما يظهر التعبير التقني في الموسيقى الكنسية البيزنطية والأرمنية المنمطة تاريخياً[31]، بقيةً من عادات المزامير وكذلك مثل "نغمة الإعادة" المسماة منذ القدم (المقام Tonus currens) لمعادلات أنغام الكنيسة. غير أن الموسيقى الهللينية لديها في الأصل ـ في التأليفات التي وصلتنا فقط في بقايا ـ وظائف مشابهة، مثل النغمة الختامية في المقامات الكنسية (Plagal). هذه النغمة الرئيسية موجودة لدى أشكال الموسيقى القديمة بصورة نظامية في وسط مدى اللحن، وهي تكوّن حيث تظهر الرباعيات في وظيفتها التي تسلسل مادة الصوت، نقطة الانطلاق بالنسبة إلى الحساب نحو الأدنى ونحو الأعلى، وتعمل لدى ضبط الآلات كنغمة الانطلاق ولدى التحويلات بوصفها غير قابلة للتغيير. عملياً ما هو أكثر أهمية من هذه النغمة ذاتها إنما هي المعادلات اللحنية النمطية، التي تتشكل فيها أبعاد معينة على أنها مميزة "للمقام" المعني. وهذا ما يوجد كمثال على ذلك في الأنغام الكنسية للعصر الوسيط. من المعروف لدينا كم كان صعباً أحياناً الحساب الدقيق للحن ما بالنسبة إلى النغمة الكنسية وكم هو كان مزدوج المعنى بالكامل الحاسب الهارموني للأنغام المفردة فيها. إن إدراك الأنغام الكنسية "الأصلية" كما من خلال نغمتها الأدنى بوصفها ختام جنس الأوكتاف المميز إنما هو حسب التوقع شهادة لاحقة نسبياً عن النظرية المتأثرة

---

(31) فيبر يعود إلى جانب: Keworkian, *Armenische Kirchenmusik*, S. 56 mit Anm., auf die bei Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 392, in Abschnitt 10, Bryennios, *Harmonik*, "حول التلحين" انطلاقاً من ذلك "القرع المتكرر لذات النغمة"، يشير، أي أنغام على المرء لدى إنشاء المزامير، أن يتركها جانباً، وأيها يحق له أن يستخدمها، ثم ما هي عدد المراتب التي يجب أن يحصل فيها ذلك لدى كل فرد، من أي أنغام ينبغي على المرء أن يبدأ وبأيها ينبغي له أن يبلغ النهاية.

ببيزنطة[32]. لقد عرف الموسيقي العملي للعصر الوسيط المتأخر انتماء لحن ما يبدو غالباً مترنحاً بالنسبة إلى إحساسنا الموسيقي، إلى نغمته الكنسية، كأكثر ما تكون الموثوقية من ثلاث علامات، من معادلة الختام، مما يسمى بعد الإرجاع وأخيراً من "توسيع اللحن أو النص" (Topus). إذا تأملنا المسألة من الناحية التاريخية، سنجد أن معادلات الختام تنتمي على كل حال في الموسيقى الكنسية إلى المخزون المتطور باكراً جداً قبل التثبيت النظري "للأنغام الكنسية" بوصفه جنس الأوكتاف. أما في الموسيقى الكنسية الأكثر قدماً، فقد أمكن، بقدر ما تسمح به الموسيقى الأرمنية من استخلاصات راجعة، أن يتغلب البعد المشترك للثلاثي الصغير في كثير من أنواع الموسيقى بوصفه محطاً ختامياً إنشادياً[33]. في حين تطابق معادلات الختام النمطية للأنغام الكنسية بالمطلق العادات الموجودة في أنواع الموسيقى، التي لم تفقد قاعدتها المقامية من خلال مهارة الفنانين. وحتى أنواع الموسيقى الأكثر بدائية لديها نسبياً قواعد ختام ثابتة من شأنها أن توجد مثل معظم قواعد الطباق، بصورة أقل في التعليمات الإيجابية منها في استبعاد حرية محددة لكن متاحة: وهكذا يبدو الختام في موسيقى الويداه ـ على عكس مسار اللحن ذاته ـ ليس هابطاً بالمرة، وإنما علينا أن نتبعه دائماً صاعداً أو على الدرجة نفسها

(32) من المتوقع أن فيبر يعود إلى Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, § 30, ("الصياغات الأقدم لأطروحة الأنغام الكنسية") و ص 31 ("أسماء الأنغام الكنسية لدى باخيميرس")، حيث يشار ص 75 إلى علاقة نظريات الأنغام الكنسية البيزنطية والغربية بصورة خاصة من قبل باخيميرس (القرن الثالث عشر) "وإلى ما أخذ عنه لاحقاً برينيوس".

(33) فيبر يعتمد على: Keworkian, *Armenische Kirchenmusik*, S. 55f. und 59, sowie Wagner, *Einführung* 2, S. 29 mit Anm. 4, mit Rekurs auf Keworkian. Hinsichtlich der kirchentonalen Schlußtöne stützt sich Weber vermutlich auf Bähr, *Tonsystem*, S. 224f.

من ارتفاع الصوت، ويبدو أنه ليس مسموحاً ملامسة خطوة النصف صوت في النهاية الواقعة في القسم العلوي من الصوتين الاثنين العاديين للحن. في هذا الصدد يعتقد المرء أنه باستطاعته أن يراقب الويداه، وكيف ينتشر بعيداً التقعيد من هذا الختام المنسجم مع القاعدة رجوعاً إلى الخلف: حيث يتطابق مع النهاية "بناء سابق للنهاية" مع قواعد ثابتة نسبياً[34]. الشيء المماثل تماماً: أن تطور الترابطات اللحنية انطلاقاً من "الكودا": القسم الختامي، يحتمل وجوده في غناء الكنس كما في الموسيقى الكنسية. ما يماثل ذلك هو أن النغمة الختامية ملتزمة بالقاعدة غالباً في أشكال الموسيقى غير المعقلنة: الختام والختام المرحلي على النغمة الرئيسية اللحنية، وبقدر ما تتيح الآن الفونوغرامات للتبصر، إنما هي في بعض أشكال الموسيقى على القاعدة التي لا استثناء لها تقريباً، وحيثما يكون بعد آخر تظهر علاقة الرباعيات والخماسيات بوضوح شديد. نستطيع أن نقول إنه في كثير جداً من الأحيان، وإن كان ليس دائماً يكون للنغمة الرئيسية ـ مثلما أوضح ذلك بشكل جميل هورنبوستل[35] بالاسم في أغاني الونياموizي ـ "نغمة منفتحة" (Aufton) وهنالك كثير منها لديها، وهي بالنسبة إلى النغمة الرئيسية يتم الإحساس بها بوصفها "قائدةً" لحنياً. وهي تقع في أنواع الموسيقى بالدرجة الأولى مع ألحان نازلة وعلى الغالب ضمن النغمة الأساسية ويمكن لها إضافة إليها أن تكوّن أبعاداً "متقدمة" مختلفة، وصولاً، حسب هورنبوستل إلى ثلاثي كبير[36]. إن موقع

(34) هذا التوقع يوجد لدى: Wertheimer, *Wedda*, S. 301f.; Stumpf, *Anfänge*, S. 112, und Hornbostel, *Melodie*, S. 16f.

(35) Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1036f.

(36) المصدر نفسه، ص 794، 801 و1034.

وتطور هذه "النغمة المنفتحة" في أشكال الموسيقى اللحنية الصافية يقدمان مقارنة "مع دور" النغمة القائدة للهارمونية الواقعة ضمن الأساس (Tonika) ودائماً على خطوة النصف صوت صورة ملونة. لدى السلالم المعقلنة من جانب الآلات الوترية، لأنه إلى جانب ميل اللحن للهبوط، أكثر سهولة علينا أن نمارس ضبطه من الأعلى نحو الأدنى، تتميز خطوات الصوت الصغيرة ـ مثل الرباعي الدوري للإغريق ـ أحياناً في جوار النغمة الحدية الأدنى لبعدها الأساسي، التي تكون "قائدة" لدى ما يشبه مشكلة أرسطو بصورة واضحة مثل الصوت الأعلى، (Hypate) (لذلك من الصعب تحمله في الغناء كصوت مستقل)[37]. لقد جرب السلّم العربي الخماسي المتحد لاحقاً مع ثلاث طرق مختلفة من الأنغام المجاورة ضمن صول ودو، أي ضمن الأنغام المنفتحة العليا. أما خفض أهمية نصف الصوت في كل مكان في السلم الصيني وصولاً إلى خطوة صوتية ضئيلة القيمة فهو بكل وضوح ـ وربما في سلالم خماسية أخرى ـ نتاج إحساس "بعدم استقلالية" فيه مشروطة من خلال موقعه "القائد" لحنياً[38]. عندما يمضي التطور بصورة عامة في هذا الاتجاه، بأن ينسب لخطوة نصف الصوت دور "النغمة الصاعدة"، اللحنية أيضاً وروده المتكرر نسبياً على

---

(37) يعتمد فيبر على Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 380f.,
الذي يعود بدوره إلى: 11. und 19. Buch der "pseudo-aristotelischen Probleme".
انظر لذلك أعلاه ص 277، الهامش رقم 1 والقاموس من هذا الكتاب: *pseudo-aristotelische Probleme.*

(38) Gilman, *Chinese Music*, S. 61,
الذي يقرظه فيبر، يتحدث عن "نوطات في السلم الصيني"، وهو يحدد نصف الصوت أو نصفي الصوت الاثنين بوصفه "ذلك الذي يمر من حالة الإمكانية إلى تلك الحالة من الوجود".

النقيض من التجنب الخاص للكروماتيك في جماعة مع نغمة الإرجاع في الموسيقى الكنسية تعود إلى ذلك ـ عند ذلك لا يكون لا هذا ولا التطور نحو "النغمة القائدة"، له بالإجمال صفة العمومية تماماً. تتصف كل أنواع الموسيقى اللحنية الصرفة بأنها تتجنب تماماً الاتجاه نحو نغمة منفتحة نمطية ضمن حالات بذاتها، وفي حين يصلح وجود أبعاد النغمة المنفتحة النمطية لتصعيد الميل سواء أكان ذلك لتطور محطات النهاية أم كان للتنظيم "المقامي" للأبعاد الصوتية وتنظيم وضعها ضمن العلاقات نحو النغمة الرئيسية بوصفها "النغمة الأساسية" ـ كمثال على ذلك هي الأنغام الكنسية ولذلك فليس نادراً أن تسير أنواع الموسيقى اللحنية الصرفة في مسار تطورها نحو الفن المبدع في الطريق المعاكس وتلغى بذلك سواء المنطلقات نحو محطات ختامية ثابتة، ربما توجد في موسيقى ونيامويزي[39] أو دور "الأنغام الرئيسية" إذا كان هورنبوستل لديه حق في الموسيقى الهللينية، التي عرفت في الزمن التاريخي شيئاً ما مطابقاً لمحطاتنا الختامية (Kadenz) بالحد الأقصى في البدايات الأولى، أو ربما بالعكس: في البقايا الأخيرة (ثنائي، لكن في الغالب ثنائي أدنى كبير، وثنائي أعلى صغير قبل نوطة النهاية)، علينا أن نلاحظ نغمة ختامية نمطية، حتى ليست بالمطلق غير استثنائية بالنسبة إلى المقاطع الدنيا (إغلاقات). وهنا تتطابق النغمة الختامية مع الأنغام الحدية للرباعيات التي تشكل أساس السلم الصوتي. لكن بعض أشكال الموسيقى الفنية الأخرى، ومنها الكثير في الشرق الآسيوي، لا تعرف مثل ذلك إلا نادراً وتمضي بلا أي اهتمام ليس فقط إلى

(39) Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1036.

ثنائي نغمة البداية، الذي كما قيل(39a)، يلعب بشكل كبير نسبياً بوصفه بعداً رئيسياً لحنياً مكوناً من خلال الرباعي والخماسي نوعاً من الدور الهارموني - وإنما في أية أبعاد أخرى، وفي الموسيقى الهللينية يبدو ذلك النمط "المقامي" بصورة أقل، كلما كانت البنية الموسيقية متشكلة بصورة أكثر صقلاً من ناحية اللحن. والسؤال عمّا فيها للملاحظة وكيف في أشكال موسيقى أخرى، بدائية أو فنية بوصفها خصوصية كبيرة من النهايات المرحلية، إنما هي إلى حد بعيد ظاهرات إيقاعية: بصورة خاصة توسعات كبيرة لقيم زمن النغمة، كيف وجدت في معظم أشكال الموسيقى البدائية ولاحقاً لعبت دوراً هاماً سواء أكان ذلك في ألحان الكُنس أم في الألحان الكَنسية وذلك بالنسبة إلى تطور الموسيقى الغربية. بداية لسنا على ثقة من المبدأ المتحقق جزئياً في الأنغام الكنسية والمعدل ثانية من مدة قريبة والقائل بأن البنية الموسيقية يجب أن تبدأ من النغمة الختامية (هكذا حسب فيلهلم هرزاو) أو مع بعد هارموني حولها (في القرن الحادي عشر: خماسي، ورباعي، ولاحقاً ثلاثي، وثنائي، على كل لا يوجد استمرار منها سوى الخماسي)(40). من ذلك كمثال في الموسيقى الهللينية، بقدر ما تتحدث اللقى لا يوجد شيء من ذلك. بعض أشكال الموسيقى الأخرى تظهر عادات شديدة الاختلاف:

(39a) انظر أعلاه ص 292 والصفحة التالية و320 من هذا الكتاب.

(40) يعتمد فيبر على: Müller, Wilhelm von Hirsau., der Wilhelms-bei Gerbert, Scriptores 2, S. 154-182, erstmals veröffentlichten- Traktat "Musica S. Wilhelmi Hirsaugiensis Abbatis" wiedergibt, übersetzt und kommentiert.

من المتوقع أن فيبر كان في صورة الفصل 20 ("De quatuor modis vocum") حيث يشرح فيلهلم القاعدة "كل واحد من المقامات ينتهي على وتره الختامي الخاص (على المونوكورد) بوقت واحد مع مقامه المجاور" مع انحرافات تظهر، عندما يبدأ الغناء على وتر النهاية من أي من ذات الوتر، هكذا موللر، المرجع المذكور، ص 56 والصفحة التالية.

بداية في الثنائي الصغير للنغمة الختامية توجد في (الموسيقى العربية وبعض أنواع الموسيقى الآسيوية). من أنواع الموسيقى البدائية بداية في الأوكتاف (لدى زنوج الأوهي أو في واحدة من المسيطرات). إن المقاطع الموسيقية إنما هي في تأليف الأنغام الكنسية المقر الرئيسي "للتحولات" في الأصل للمعادلات اللحنية، التي جرى التدريب عليها تبعاً للذاكرة وحسب مقاطع التذكر، واحتوت على أقل تقدير الأبعاد الراجعة للمقام تميزاً[41]. وهي في هذه الحال لم تكن شيئاً ما بدائياً، مثلما هو الحال في المسيحية، حيث لم يكن في أي نوع من أنواع الموسيقى شيء من المعنى السحري، لقد كان البعد الإرجاعي ذاته في النهاية بعداً نوعياً لكل نغمة كنسية وناتجاً من المدى ومن البنية المعطاة من خلال موقع خطوات النصف صوت، وهو بعد ينتج ذاته ويتكدس بصورة خاصة في الألحان المعنية، في الوقت ذاته، عندما تعقلنت الأنغام الكنسية حسب النموذج البيزنطي في أربع مقامات مؤلفة من ري، مي، فا، صول بوصفها أنغاماً نهائية صاعدة نحو الأعلى حتى الأوكتاف "حقيقية"، وأربعة منطلقة من ذات الأنغام النهائية، لكن مقامات "ختامية" واصلة حتى الرباعي الأدنى والخماسي الأعلى، لدى المقامات "الليدية" الأصلية المنطلقة من فا مع استثناء واحد: الخماسي مع المقام الليدي السداسي، لدى القفلة مرتين للرباعي، كل مرة الثلاثي الصغير والكبير، انطلاقاً من النغمة الختامية. تبدو الأبعاد في الغالب مشروطه من خلال أن النغمة المنخفضة من بين النغمتين الاثنتين لبعد نصف الصوت للمقام قد تم

---

(41) يمدح فيبر التحديدات Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 383, und Dommer, *Elemente*, S. 26,
(مع تحديدات المدى، الإعادة والتحويلات)، Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 70, und Fleischer, *Musikwissenschaft*, S. 46.

تجنبه بوصفه النغمة العليا لبعد الإرجاع، وهو ما علينا أن نراه أقل من بقية السلم الخماسي لأنه مثل عرض بالنسبة إلى دور نصف الصوت المنخفض الذي نشعر به "كقائد". إن "التحولات" التي وافقت عليها الكنيسة لاحقاً وبصورة مترددة إنما هي مشابهة لأشيماتا (Echemata) الموسيقى البيزنطية، ربما كانت تعتمد عليها ولو جزئياً، وقد ميزت نظريتها إجمالاً سلسلة كاملة من المعادلات اللحنية المعينة[42]. وهي من جانبها شكل من إعادة تكوين النسق الموسيقي الهلليني ربما تحت تأثير شرقي (عبري)، وإن كان لا يمكن تحديده من حيث الاتجاه يعود مباشرة هنا بصعوبة في تكوين المعادلة إلى الممارسة الموسيقية الهللينية. وإذا كانت هذه الممارسة قد اشتغلت إلى حد ما في زمن قديم بمعادلات لحنية ثابتة، يبدو ذلك مؤكداً بمعنى أن المسألة في حد ذاتها صحيحة، أما بالنسبة إلى الزمن التاريخي فيوجد دليل قاطع عليه، في حين تبدو العودة إلى شيء ما من المعادلات النغمية المقدسة لعبادة وثنية في الموسيقى الكنسية في حد ذاتها مستبعدة[43]. ما ليس قابلاً للتحديد إنما هو التأثير الواضح لموسيقى الكنس، الذي تطور في عدد من الانعطافات اللحنية ويتفق مباشرة مع شظايا الكورالات الغريغوريانية، غير أنها هي ذاتها في إبداعاتها الجديدة ارتبطت إلى درجة قصوى بالعادات الموسيقية للوسط الذي عاشت فيه كما كانت في الزمن بين القرنين الثامن

---

(42) بالشكل الأساس لدى: Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 386f., الفصل 4 من الأجناس اللحنية الثمانية (تحولات (Tropen)) من Bryennios, *Harmonik.*

(43) بذلك يناقض فيبر أطروحة Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 326-331 التي يقول فيها بأن "الموسيقى الكنسية للمسيحية القديمة نشأت مما هو إغريقي" وإن "طريقة إقامة الصلاة الكنسية تكونت في الشرق الإغريقي". على أن المرء لم يرَ بأي شكل شيئاً من التدنيس في أن تكون النظرية الوثنية أساس الغناء الكنسي المسيحي.

والثالث عشر في الغرب إلى حد كبير الجزء المستقبل للكورال الغريغورياني وللألحان الشعبية، على أن سلالمها تتطابق مثلما ذكر سابقاً، بشكل جوهري مع الأنغام الكنسية للعصر الوسيط[44].

تلك الأبعاد التي بدت في الأنساق الموسيقية الخاضعة بالإجمال للعقلنة، الأكثر التزاماً بالقاعدة في التقسيم إنما هي - مثلما ذكر كثيراً من قبل[45] - خماسي ورباعي. وكذلك كمثال في الموسيقى اليابانية وفي غيرها من الفنون الموسيقية يجد المرء في موسيقى الزنوج أن "التبدلات"، وهذا يعني هنا نقل مركز الثقل اللحني، بصورة خاصة تأتي ببساطة في موقعي الخماسي والرباعي[46]، ولدى زنوج الأوهي، الذين يظهرون تنسيقاً واضحاً جداً "موضوعاتياً" لأغانيهم، بدلا مَن تغير ذات الموضوع غير المنتظم نسبياً والمسيطر في الغالب، يُظهر أيضاً التكرار المتدرج للموضوع - وذلك في الرباعي - بأنها بالنسبة إلى فطرية مشكلة التحويل المهمة من وجهة نظر تاريخ التطور اكتشافٌ مميز. غير أن وجود "مقامية" خماسية لحنية ورباعية لا يمنع تحقق أنغام ثلاثية، ذلك أنه إلى جانب (مثلما هو الحال لدى الأوهي)، تلك التحويلات "العادية" بالنسبة إلى إحساسنا تظهر أيضاً أنغام مفرده كروماتية لا عقلانية تماماً، على أن ظهورها ذاته في موسيقى هناك، حيث يمتلك طبيعة هارمونية، وحيث الخماسي والرباعي هما البعدان المرافقان في غناء متعدد الأصوات، لا يعني مطلقاً عقلنتها المطلقة الصلاحية، أكثر من ذلك يوجد إلى جانبها بوصفها حاملة للهارمونية ضمن

---

(44) انظر أعلاه ص 331، 344 و347 من هذا الكتاب.

(45) انظر أعلاه ص 306 و334 من هذا الكتاب.

(46) يعتمد فيبر على: Stumpf, *Anfänge*, S. 10f., und Hornbostel, *Melodie*, S. 22.

حالات وشروط معينة أكثر الأبعاد لا عقلانية في اللحنية مما سيأتي ذكره لاحقاً[47]. والاثنان بوصفهما تعاكسي بعدين اثنين ومنتميين إلى بعضهما البعض يبدوان أحياناً في تعاون يتقاسم العمل وأحياناً في تنافس فيما بينهما، **المسافة الأساسية اللحنية وهي نظامية جداً** ومتمسكة بالقاعدة هي الرباعي، أما أساس تقسيم الآلات فهو في الغالب الأعم الخماسي. لكن إلى جانب «Tetrachord» الكورد الرباعي "يوجد أيضاً" (Pentachord) الكورد الخماسي، في حين من جانب آخر، تحت تأثير مقامية الرباعي، كما هو الحال في البلاد العربية تظل نوعية التناغم للخماسي موضع شك في بعض الأحيان[48]. أيضاً في تطور الموسيقى الغربية يظهر التنافس بين البعدين الاثنين، والذي انتهى، إلى نظرية الموسيقى المتعددة الأصوات للعصر الوسيط مع خفض قيمة الرباعي حتى وصل إلى التنافر أو النشاز. أكثر قوة مما في الأنغام الكنسية المستندة بقوة كبيرة إلى الخماسي تظهر أهمية الرباعي بوصفه البعد الرئيسي، سواء أكان ذلك في الموسيقى البيزنطية أم في الموسيقى الهللينية القديمة. تكوّن الأنغام الكنسية المقامات الجانبية "الختامية" من "سيطر" (الرباعي الأدنى = الخماسي) للمقام الرئيس الحقيقي، وعلى أقل تقدير ثلاثة من المقامات الأصلية لديها خماسيات كبعد رئيس في حين بالمقابل المقامات الختامية (Plagal) المستوردة من الشرق، والتي يقع الرباعي منخفضاً، تتجنب قفزات الخماسي. أما النظرية الموسيقية الهللينية القديمة فقد بنت السلسلة الأقدم لمقاماتها الجانبية (مقامات الهيبو (Hypo)) من المسيطر الأدنى (الخماسي الأدنى = الرباعي). إذا كانت

---

(47) انظر أدناه ص 396 و409 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(48) يعود فيبر مرة ثانية وبالتفصيل إلى هذا الموضوع، انظر أدناه ص 415 من هذا الكتاب.

التسجيلات الفونوغرافية صحيحة عن بعض الألحان البدائية (السبب في أن نشك فيها، تشكل الميول القوية المذكورة لتلاشي الصوت)[49]، وهكذا أصبحت الأبعاد الدياتونية بصورة خاصة الرباعي، الخماسي والدرجة الكاملة، تظهر أيضاً في مثل هذه الأنواع من الموسيقى في حجم صحيح بحيث يبقى مداها ضمن الأوكتاف (كما هو الحال لدى الباتاغونين، الذين يفترض تبعاً لأخبار الرحالة أن لديهم مقدرة ظاهراتية لتقليد فوري للألحان الأوروبية)[50]. من ثم كان على المرء أن ينظر إلى الرباعي بوصفه تاريخياً الأقدم من بين هذه التآلفات الرئيسية الثلاثة، وإلى الأوكتاف على أنه تاريخياً الأحدث من بينها، وعن الضمانة الأكيدة في هذا الاتجاه لا نستطيع أن نحصل عليها حتى الآن، ويمكن لذلك أن نصف المحاولات لتفسير تطور النسق الموسيقي الهلليني على هذا

(49) انظر أعلاه ص 326 من هذا الكتاب. فيما يخص إشكالية انطلاق الموسيقى يستطيع فيبر أن يعتمد على: Stumpf, *Anfänge*, S. 73, 103f.; ders., *Bellakula*, S. 408 und 418; Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 305, und Densmore, *Chippewa*, S. 4f., stützen.

(50) مثل هذه الأخبار توجد بين أناس آخرين لدى: Lehmann-Nitsche, *Musikbogen*, S. 933, Anm. 2,

يمكن الرجوع إلى: Charles Wilkes, *Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838-1842* (Philadelphia: Lee and Blanchard, 1845), Vol. 1 ebd. S. 920-924,

مع الإشارة إلى: Georges Chaworth, *Unter den Patagoniern: Wanderungen auf unbetretenem Boden* (Jena: Hermann Costenoble, 1873).

أيضاً: Hornbostel, *Akustische Untersuchungen*, S. 474,

يخبر عن أن "الذاكرة بالنسبة إلى الأبعاد ضمن العلاقة اللحنية إنما هي ممتازة في بعض الأحيان لدى البدائيين وبصورة خاصة مدهشة لدى بعض الأشخاص هي الذاكرة اللحنية وهكذا على سبيل المثال أن بعض الهنود الحمر من قبيله باوني يحفظون مئات الألحان عن ظهر قلب".

الطريق بأنها لا تزال مبكرة[51]. غير أن هذا لم يصلح فقط هنا كما في أنواع أخرى من الموسيقى المتجهة لحنياً للتقسيم الحسابي للأوكتاف من خلال الرباعي بوصفه التقسيم "المتساوي" حقاً ـ هكذا تبعا لشبه مشكلة أرسطو[52]، وإنما سوف ينسب من حين إلى آخر إلى فيثاغورس رفع الخماسي إلى مستوى أهمية بعد رئيسي[53]. وهذا يمكن أن يخفض إلى عقلنة أوكتاف مجزأ إلى رباعيين "دياتسوكتبين" مفصولين من خلال "التونوس" (Tonos) الذي نشأت لديه كل نغمة لواحد من الرباعي (مثال على ذلك مي، لا) خماسي من النغمة المماثلة للرباعي الآخر (سي، مي)، إذاً على تثبيت تقسيم الآلة بواسطة دائرة الخماسيات، كيف كان شكل التقسيم الأقدم للقيثارة ذات الثلاثة أوتار، يبقى موضع تساؤل[54].

---

(51) تلميحات فيبر لا يمكن تفسيرها هنا.

(52) Stumpf, *Probleme*, S. 36,

التي من المتوقع أن فيبر يعتمد عليها، يناقش، "تكوين السلالم الخاصة بالسبعة أوتار"، المشروحة في مشكلات أرسطو، رقم 7 و 47 والتي تبعاً لها كان "أقدم سلم إغريقي (ضبط الأوتار [هارمونياً])، الذي لرباعي الكوردات (Tetrachorde) الدوري المتحد في فا صول لا سي بيمول دو ري". هنا يوجد إثنان من رباعي الكوردات مي ـ لا ولا ـ ري إلى جوار بعضهما البعض، متطابقان في تسلسل الأبعاد متحدان من خلال نغمة لا (الميزه)، (القاموس نسق تلايون).

(53) لا يمكن هنا أن نتأكد من مصدر فيبر، ربما كان يعتمد على Wantzloeben, *Monochord*, S. 11، الذي يبدو له كل نقد "للقصص الخيالية"، حول فيثاغورس (Pythagoras) "أنه متأكد من أن فيثاغورس هو واحد من الأوائل الذين أسسوا نظرياً للتوافقات ولعلاقاتها".

(54) انظر لذلك: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 82,

بعض أجهزة الضبط مثل التي يطلق عليها كولابس (ركبة الضبط) لا تزال حتى الآن في قضية وظيفتها غير معروفة، انظر: (Neubecker, *Annemarie Jeanette, Altgriechische Musik: Eine Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977), S. 73. Die Kithara besaβ in aller Regel zunächst vier, dann sieben Saiten.

ما يتعلق "بالمقامات" كل بمفرده بالنسبة إلى هيلاس تقتضي دراسة نشوئها تاريخياً من خلال عقلنة المعادلات اللحنية النمطية التي وضعت في خدمة الآلهة المختلفة إقليمياً أو كما يقال "أنغامها الكنسية"، النوعية. والتي وجدت تطورها المتنامي في "الشعر" غير الديني وفي "المراثي" (غناء يصحبه العود والناي)، ولن يكون موضع تساؤل، عندما لم يتبق شيء من تاريخها سوى ترسيمة الأسماء (دُوري، فريجي وغير ذلك). وإذا سألنا عن الدور الذي يمكن أن تكون قد استطاعت أن تلعبه الآلة في هذا التطور، فإننا نجيب بأن ذلك سيدرس لاحقاً وإن كان ذلك من طريق الفرضيات[55]. فيما إذا كان تصميم سلاسل الصوت المستقبَلة المقبول بصورة عامة لاحقاً والمتوارث في أطروحة السلالم الهللينية المعقدة المعروفة، قد تم العثور عليه بوصفه واحداً من كل سلسلة، من خلال موقع خطوات نصف الصوت المختلفة في ما بينها، سلاسل الأبعاد في مدى الأوكتاف بداية في شكل الإنطلاق من كل نغمة من النغمات السبع للأوكتاف الدياتوني (ضمن تطويل المدى عبر الأوكتاف وصولاً إلى تكوين أوكتافين)، أو في إعادة ترتيب الأبعاد ضمن الأوكتاف في ذاته من خلال إعادة تقسيم الآلات، يبقى موضوع تساؤل[56]. من المفروض أن التفاصيل هنا لا تعنينا كثيراً، وإنما يجب أن نُعنى بقدر الإمكان بالتوتر الداخلي لهذا النسق الصوتي.

---

(55) فيبر لم يعد إلى ذلك ثانية.

(56) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 176,

"يرى أساساً مزدوجاً لتطور السلالم بوصفه ممكناً واحتمالياً في وقت واحد"، أي من جهة تكوين بنيتها حسب سلالم أوكتاف مختلفة من خلال تطويل السلم عبر الأوكتاف ومن جهة ثانية تكوين ذات السلم من خلال زحزحة البعد ضمن ذات الأوكتاف: "مع مثل هذا التفسير يصبح بالنسبة إلى (Bähr, *Tonsystem*, S. 194-209)" في الظاهر. نظرية مرتبكة لسلاسل الأوكتاف الإغريقية، سلالم التحويل والمقامات، "إنها في الحقيقة بسيطة نسبياً".

إذا أخذنا دائرة الخماسيات من جانب بوصفها أساساً نظرياً للتقسيم والرباعي بوصفه بعداً أساسياً لحنياً من جانب آخر لكان من اللازم، بعد أن صُنع الأوكتاف في قاعدة النسق الصوتي، وبعد أن نما مدى الألحان بصورة متواصلة، أن يدخلا طبقاً لقانون الطبيعة في موقع التوتر ضد بعضهما البعض، حيث يظهر هذا الموقع نفسه بالنسبة إلى الهارمونية الحديثة، لدى البناء غير المتناظر للأوكتاف. إن السلسلة الصوتية الدورية المتقدمة دياتونياً انطلاقاً من النغمة المتوسطة (الميزه Mese) لا نحو الأدنى، ومن النغمة المتوسطة الجانبية (ميزة موازية Paramese) سي نحو الأعلى وصولاً إلى لا، إذاً حتى المدى العادي[57] حسب أرسطو للصوت البشري من أوكتافين، وهنا كانت السلسلة الصوتية المتقدمة دياتونياً كانت صالحة في العصر ما بعد الكلاسيكي بوصفها السلم الأساسي للأنغام، مثلما كانت عليه تاريخياً

---

(57) حسب: Riemann, *Musikgeschichte* 1/1, S. 108,

لا تعود هذه المعلومة إلى أرسطو، وإنما إلى أرستيد كونتيليانوس (Aristides Quintilianus) (النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد)، الذي يطرح في المجلد الأول من دراسته ذات الثلاثة مجلدات حول علم الموسيقى القديمة (**حول الموسيقى** (*Peri Musikes*, S. 24)، الاقتباس يتوقع أنه جاء من النسخة التي بحوزة آلبرت في عام 1882)، "ليست جميع التونوي (Tonoi) (سلالم الانتقال) يمكن أن تغنى من خلال مداها الكامل (عن أوكتافين)، وهذه الحالة لا يمكن أن تحصل إلا لدى الأوروبيين، لأن صوتنا لا يمكن أن يصل إلا من خلال اثني عشرة نغمة كاملة"، من المقامات الأخرى هكذا ريمان (Riemann) المرجع المذكور، "هو يقول (أرستيد) بأنها يمكن أن تغنى حتى الحد، الذي يصل إليه نسق أوكتافين للتونوس الدوري، أي ليس أكثر انخفاضاً سوى إلى الدورية المضافة وليس أعلى من النغمة الأخفض الدورية لا (القاموس "بروسلامبانومينوس" و"سستيماتلايون") وإذا كان أرسطو (Aristoteles) هو المعنى هنا، يشهد على ذلك تلميذه أرسطوكسينوس (Aristoxenos)، الذي يسمي حسب فستفال (Westphal)، أرسطوكسينوس (Aristoxenos) 1، ص 243 كأكبر بعد مستخدم في الممارسة، والذي يمكن أن يحقق من خلال الصوت البشري ومن خلال الآلات، لا الأوكتاف المزدوج، وإنما "البعد المركب من الأوكتاف المزدوج ومن الخماسي".

حسب المتوقع. هي احتوت رباعيات متناظرة من مي نحو الأدنى حتى سي ومن مي نحو الأعلى حتى لا اثنين من الرباعي المتوسط مي، لا والرباعي المنفصل سي، مي، ومنها لكل رباعي كان له نغمة البداية مشتركة مع النغمة السابقة، وقد وقف معه في وحدة (Synaphe) إذن في علاقة رباعيات للأنغام الموازية في الوقت الذي وجد فيه الرباعي الأوسط (مي، لا) بنتيجة لا تناظر الأوكتاف متحولاً إلى رباعي غير متحد (diazeuklisch) سي، مي في حالة انفصال (Diazeuxis) أي في علاقة خماسيات للأنغام الموازية. كانت الأنغام الحدية للرباعيات الأربعة صالحة كأنغام ثانية ليست قابلة للتحول إلى مقام آخر أو إلى جزء من مقام، إذاً: سي، مي، لا، سي، مي، لا ثم النغمة الإضافية لدينا (المضافة (Proslambanomenos) سي. بصورة مشابهة تماماً كانت تصلح في أنواع أخرى من الموسيقى الأنغام الحدية للرباعيات بوصفها "غير متحركة" والأخرى بوصفها عناصر ألحان قابلة للتحول، فقط عبر هذه الأنغام الثابتة يمكن أن يتلو تحويل نظامي إلى جنس مقامي آخر "ماجور أو مينور" أو إلى مقام آخر (علاقة رباعيات). لقد ظهر جلياً إلى العيان لا تناظر هذا التقسيم. إن سلسلة أنغام متناظرة مع الرباعي المتوسط مي، لا وقائمة بذلك في "اتحاد synaphe" (علاقة رباعيات)، يمكن لها أن تكتسب نحو الأعلى، لكن فقط من خلال إدخال النغمة سي بيمول إلى جانب سي. على أن هذا قد حصل في الموسيقى العملية في الحقيقة من خلال إضافة وتر سي بيمول "كروماني" إلى القيثارة: أما حول التسمية "كروماتي" فلها فعلياً في هذه الحالة ما يشبه المعنى الجوهري في الموسيقى الهارمونية، لأنها تعبر عن حقيقة مقامية، ولا عن مجرد علاقة مسافة[58] نغمية. لأن

---

(58) يعتمد فيبر على تحليلات موجودة لدى: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 84 und 87.

استخدام وتر سي بيمول فسر بوصفه تحويلاً (حسب المصطلح الهلليني (Agoge peripheries)، استخدام أنغام متتابعة خلف بعضها البعض)، إلى علاقة أخرى متحد من خلال الميزة (لا) مع الرباعي المتوسط (مي، لا)، ومع الرباعي المنفصل سي، دو، ري، مي كورد رباعي، «Tetrachord» متناظر لا، سي بيمول، دو، ري، إذن إذا تحدثنا مقامياً، انطلاقاً من علاقة الخماسيات إلى علاقة الرباعيات. علماً بأن سلسلة الرباعيات المتحدة تبلغ من ثم لدى ري نهايتها، والخطوة ري، سي ذاتها لا تستطيع بطبيعة الحال أن تكوّن "مقامياً" خطوة صوت متاحة، وإنما يجب، من أجل استخدام وتر سي بيمول، انطلاقاً من "الميزة" لا، التي توسطت التحويل أن تدفع صعوداً إلى واحد من الرباعين الاثنين (لا، سي بيمول، دو، ري، أو سي، دو، ري، مي) ومن ثم إلى الرباعي الآخر تدفع نزولاً إلى الميزة، وهذه هي على أقل تقدير النظرية الصارمة.

الدافع الفعلي بالنسبة إلى تصميم "ما هو متحد" (Synemmenon) إنما هو بطبيعة الحال معطى ببساطة من خلال، أنه في سلم فا الدياتوني الصالح بالنسبة إلى الهللينيين على أنه طبيعي النغمة الوحيدة هي، التي ليس لها رباعي فوق ذاتها نتيجة لا تناظر تقسيم الأكتافات، والرباعي هو البعد الرئيسي للحنية كل أنواع الموسيقى القديمة تقريباً. إن التجاور المعبر عن نفسه في كوردات رباعية (Tetrachorde) منفصلة ومتحدة لعلاقة الخماسيات والرباعيات لا توجد فقط في هذه الطريقة في الموسيقى الهللينية، وإنما على ما يبدو أيضاً في جاوة وإلى حد ما وإن كان ذلك بصيغة أخرى في البلاد العربية[59]. هذه النظرية التي تبدو مضطربة كأكثر ما يكون الاضطراب والواقعة تحت تأثير

---

(59) تعتمد توقعات فيبر على: Stumpf, *Siamesen*, S. 93; Land, *Javanen*, S. 199, = 201, und Collangettes, *Musique arabe* 1, S. 401f., ders., *Musique arabe* 2, S. 160,

توهمات[60] فيللوتو كيزيفتر عن السلّم العربي في العصر الوسيط قد وضعها كولانغيت ليس على أرضية ثابتة ولكن بالتأكيد معقولة[61].

إن الرباعيات المقسمة قبل القرن العاشر فيثاغورياً من أدنى ومن أعلى تحت التأثير الهلليني، والتي تضمن كل منهما طبقاً لذلك خمس نغمات: دو، ري، سي بيمول، مي، فا، فا، صول، لا بيمول، لها سي بيمول (ري، مي، لا محسوبة من تحت، مي بيمول، لا بيمول محسوبة من فوق)، قد ضمت إليها في القرن العاشر، مثلما سوف نناقش ذلك لاحقاً[62]، نوعين مختلفين من الثلاثيات الحيادية، التي أنتجت على الأوكتاف سبعة عشر بعداً وأحياناً جزئياً أبعاداً غير عقلانية. في القرن الثالث عشر تعقلن الرباعيان الاثنان من النظرية، إذا كان كولانغيت لديه الحق[63]، ذلك أن الواحد كان الثلاثي الحيادي المحافظ عليه في كل رباعي حصل إلى جانبه على ثنائي لا عقلاني قائم حول خطوة صوت فيثاغورية، ومن ثم خفضت الأبعاد بين هذه الأنغام الحيادية والعقلانية فيثاغورياً إلى مدى من الأبعاد الباقية الفيثاغورية، معنى ذلك انتظمت في ترسيمة تكوين الصوت مع العددين 2 و3. الرباعي المنخفض من الرباعين الاثنين تضمن الآن الأنغام (مخفضة إلى دو): دو، ري بيمول فيثاغورية، فا مع المسافات الست: لا يما، لا يما بيمول، أبوتومه (مسافة بقية بعد سحب لا يما من الدرجة الكاملة الفيثاغورية)

= في السياق الهلليني، "المتحد" و"المنفصل" يعتمد فيبر مع أناس آخرين على: Bähr, *Tonsystem*, S. 178-180, zurück.

(60) انظر أعلاه ص 315، الهامش رقم 71 من هذا الكتاب.

(61) المقصود هو النظرة لدى: Collangettes, *Musique arabe* 1, S. 402f., 410.

(62) انظر أدناه، ص 414 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(63) اقتباس من: Collangettes, *Musique arabe* 1, S. 404.

لا يما، أبوتومه ناقص لا يما، لا يما، إذاً كانت قد ألغيت ري العقلانية، الرباعي الأعلى بالمقابل اشتمل على لأن المرء لم يجرؤ على إلغاء الخماسي الهارموني صول الأنغام: فا، وصول بيمول، وفيثاغورية، وصول لا عقلانية، وصول هارمونية، ولا بيمول، وفيثاغورية، ولا لاعقلانية، ولا فيثاغورية، وسي بيمول، وهارمونية، والمسافات السبع: لا يما، ولا يما، وأبوتومه، وناقص لا يما، ولا يما، ولا يما، وأبوتومه ناقص لا يما، ولا يما، نحو الأعلى بقيت خطوة الدرجة الكاملة قائمة في أوكتاف هو الرباعي متحدة إلى جانب الرباعي المتحد إلى دو، التي بدأ معها نسق رباعيات متحد. الرباعي الأدنى احتوى في ذاته على ثلاث خطوات درجة كاملة، أما الرباعي الأعلى فأربع خطوات درجة كاملة في ذاتها متدرجة فوق بعضها البعض. والسؤال هو، أي من موقعي الرباعيات الاثنين: مقامية الرباعيات أم مقامية الخماسيات هي الأقدم، وهذا ليس مؤكد، لكن يمكن الإجابة مع الاحتمالية لصالح الخماسي، أي لصالح الرباعي المتحد. على أقل تقدير بالنسبة إلى أنواع الموسيقى، التي عرفت الأوكتاف وانطلقت منه في حين يكون قد جاء الرباعي بالنسبة إلى الموسيقى البدائية لحنياً صافياً إلى دوره. في جاوة يأتي نسق الرباعيات المتحدة (عندما، مثلما اتفق هنا، أمكن أن يفسر نسق البلوغ)، احتمالاً بوصفه مستورداً من البلاد العربية[64]. ونحن ليس لدينا الدليل كي نعرف إذا كان الكورد الرباعي (Tetrachord) قد لعب في الموسيقى الصينية دوراً كترتيب للأوكتاف، أما في بلاد الهللينين فالوتر الكروماتي، أي الرباعي المتحد قد أضيف لاحقاً حسب التراث ونوع العلاقة. وهكذا يمكن أن يكون قد أصبح ذلك في كل

(64) Weber hat Land, *Javanen*, S. 202, im Sinn.

مكان، حيث تظهر بالإجمال ترسيمة الرباعية المتحدة إلى جانب الترسيمة غير المتحدة. لقد ظهر ذلك أول مرة، عندما اتسع مدى الأنغام المستخدمة ضمن تطور الآلات عبر الأوكتاف وظهرت نحو الأدنى ونحو الأعلى رباعيات متحدة غير متناظرة إلى جانب الرباعيتين الاثنتين غير المتحدتين لأوكتاف المنطلق.

لقد قامت حاجة التناظر المستجيبة بصورة معاكسة عملياً وفي كل مكان وفي الدرجة الأولى على الطموح المهم نحو قابلية انتقال الألحان إلى مواقع نغمية أخرى، ذلك لأن الحدث المماثل تماماً: إدخال نغمة كروماتية مفردة تحقق في هيلاس، وأيضاً في العصر الوسيط تحت ضغط الحاجة ذاتها وفي الموقع ذاته. في الموسيقى البيزنطية كان على المرء أن يبدي مقدرته لتحويل الألحان بكل يسر في الصدى (echos) الثالث (فريجي) ووجب عليه أن يخفض لذلك لما يسمى الصدى العميق (echos tief) في مي إلى مي بيمول، والحدث المماثل تماماً موجود[65] في الغرب. منحرفاً مقابل العصور القديمة كانت الطريقة والجهة التي أثرت فيها عملياً حاجة التناظر. أما الحامل فكان من الناحية الخارجية سلم المقاطع (Solmisation skala).

سلم المقاطع (solmization) إنما هو معروف بأنه طريقة "في تدرج الأنغام" من خلال إقامة لا الأنغام، وإنما الموقع النسبي لخطوات الصوت، بصورة خاصة موقع خطوات نصف الصوت ضمن الترسيمة المحددة لسلسلة الأنغام، التي خدمت في الغرب، دائماً كما الآن، خاصة تمرين السلم في درس الغناء. لقد عرف

(65) جنس اللحن هذا (echos) أطلق عليه حسب: Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 388، اسم (باري "تقبل، مهم عميق") لأن المرء يحتاج حسب وجهة نظر المؤلفين القدامى لإيفائه حقه في الغناء، إلى نفس طويل.

الهللينيون تبعاً للمسألة ما هو مماثل بالنسبة إلى مقامات الكورد الرباعي، على أن هذا وجد في الهند، أما ممارسة الغناء الكنسية فقد أسست إبان ذلك في مدرسة غيدو من أريزو سلسلة أنغام سداسية دياتونية[66]. ليست سلسلة أنغام سباعية والتي حولت فيها الهكساكورد منذ القرن السابع عشر تدريجياً بعد أن لعب القسم الجوهري من دوره ليصبح لدى الرومان والإنجليز تحديداً نغمياً مطلقاً، بسيطاً وقف في المفهوم، من خلال إضافة المقطع السابع ("سي") ـ، لأنه يمكن أن يكون لا وجد ضمن الدياتوني فقط سلم وحيد غير قابل للزحزحة ومقسم لا تناظرياً من خلال خطوة نصف الصوت: ليست سلسلة ربع الصوت كما هو الحال في العصور القديمة: هكذا بقي مهماً موقع الرباعيات في النظرية، وهكذا تراجعت أكثر مما كان عليه في العصور القديمة من خلال غياب القيثارة القديمة، التي كانت الحاملة التاريخية للكورد الرباعي في الممارسة الموسيقية وفي التعليم الموسيقي في العصور القديمة، وتعويضها من خلال المونوكورد كآلة مدرسية وكذلك من خلال التربية الموسيقية الموضوعة في مسارها. لقد تم البحث كثيراً وبكل تأكيد، هكذا أوضح هوغو ريمان بكل ثقة[67] عن سلسلة الصوت الكبرى الواردة بكثرة في تقسيم متماثل ومتناظر من خلال خطوة نصف الصوت ضمن السلم الدياتوني.

لكن هذه سلسلة صوت سادس، مرة انطلاقاً من دو ومن ثم انطلاقاً من صول، وهي مقسمة في الحالتين في الوسط من خلال خطوة نصف الصوت. المقاطع دو، ري، مي فا، صول، لا، حيث تحدد منها مي، فا بصورة دائمة خطوة نصف الصوت ثم استقاؤها

(66) انظر لذلك ما كتب عن "غيدو من أريزو" (Guido von Arezzo) في جدول الأشخاص.

(67) المقصود هو: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 175, 184.

حسبما نعلم إبان ذلك في خطوات دياتونية من بدايات نصف البيت الشعري الصاعد لنشيد يوحنا[68]، بالنسبة إلى سلسلتي الصوت السادس الاثنتين المتناظرتين من دو وصول تنحى جانباً بوصفه هكسا كورد ثالثاً ما هو انطلاقاً من فا. قبل غيدو من أريزو، الذي رفض كدياتوني صارم كل كروماتي، قبلت الممارسة من جديد، لكي يكون لها انطلاقاً من فا رباعي، نغمة سي b، "سي بيمول" على النقيض من سي المربعة (quadratum) إلى جانب هذه العلامة الأخيرة[69]. لتناظر الكورد الرباعي هذا دخل تناظر الهكساكورد، على الرغم ومن حيث إنه قبل النغمة الكروماتية، ليس قصداً وإنما انفعالاً، مقابله وأزاحه. وهكذا أصبحت انطلاقاً من اهتمامات لحنية

---

(68) "وبذلك يمكن لعبيدك أن يرددوا صدى عجائب الممالك بأصوات خافتة، وأن يمحوا الذنوب عن شفاهنا الآثمة، يا أيها القديس يوحنا".

لقد وجد فيبر نص النشيد في التاريخ: Ambros, *Geschichte* 2, S. 171,

"المغنون يتضرعون إلى القديس يوحنا، كي يحررهم من تجفف الحنجرة، لكي يتمكنوا (باعتماد خبث دبلوماسي) من أن يتفننوا بالأعمال المجيدة للقديس"، حقاً لدى: Chladni, *Akustik*, S.20,

ولدى: Riemann, *Musikgeschichte* , S. 175,

يقال لنجاح متعلم "البيت الشعري للذكرى" هذا وتجديدات السلالم، التي وإن لم تكن من اختراع غيدو الخاص، فإنها من خلال نشره "اتخذت دونما مده طويلة تبعاً له تطوراً سريعاً"، انطلاقاً من إشارة غيدو (Guidos) إلى البنيان المماثل للهكساكوردات دو، لا، صول - سي وجد المرء وسيلة مريحة، خطوات أبعاد متساوية كما هي لتحديدها في استخدام أسماء المقاطع المعطاة بالنسبة إلى دو، لا من خلال النشيد، بصورة خاصة وجب أن تثبت سريعاً مي، فا بوصفها تسمية عامة بالنسبة إلى مي فا وسي دو (القاموس: Solmisation).

(69) التسمية "ماجور" و"منيور" تعود إلى الشكل الزاوي أو المستدير للعلامة ♮ (b- مربع، لاحقاً، h) بالنسبة إلى النغمة سي و♭ (b- دائري، لاحقاً: b) بالنسبة إلى النغمة سي بيمول، ري مي على B-durum (ماجور) و B- molle (مينور) لكتابة النوطة في العصر الوسيط. يمكن أن يكون قد اعتمد فيبر على: Bähr, *Tonsystem*, S. 217-219,

وعلى: Ambros, *Geschichte* 2, S. 17, 47, stützen.

محضة وبالتأكيد دونما أي قصد موجه نحوها النغمة الأساس، المسيطر وتحت المسيطر لسلم دو ماجور لدينا وصولاً إلى نقاط الانطلاق للهكساكوردات الثلاثة. ويمكن القول بأنه بالنسبة إلى تطور المقامية الحديثة فقد كان ذلك بصورة بدهية أمراً له أهميته. ومع ذلك فهو لم يكن حاسماً مثلما يمكن أن نتصور، ذلك لأن سي بيمول نشأت بوصفها اعترافاً بالأولوية القديمة للرباعي، الذي "يوجه" إليه السباعي الصغير كما السباعي الكبير يقود نحو الرباعي، كما يمكن أن يؤثر لصالح "مقامية الرباعي" ولصالح "نسق الصوت المتوسط".

ذلك أنه لم يفعل ذلك، لهذا كانت استثناءات حاسمة للتطور الموسيقي في الغرب ذات صلاحية معيارية، كان بالنسبة إليها اختيار ترسيمة هكساكورد بالتأكيد عرضاً أكثر مما كان علة فاعلة. فقط وإلى الحد الذي يمكن أن يجري الحديث عنه بوصفه واحداً (إلى جانب كثيرين آخرين)، مثل "المنطق الداخلي" لعلاقات الصوت[70]، ما دام المرء قد تنازل عن الالتصاق القديم بتقسيم الكورد الرباعي (Tetrachord) القائم على مبدأ المسافة عند نقطة ما، حالما اندفع على طريق تكون السلالم الحديثة.

يقوم الدور المهيمن للرباعيات والخماسيات في كل أشكال الموسيقى القديمة، والتي نصطدم بها في كل مكان، بالتأكيد على الدور الذي لعبه بصورة دائمة وضوح تناغمها لدى ضبط (دوزنة)

---

(70) Riemann, *Musiktheorie*, S. 450-453,
الذي يأخذ عنه فيبر طريقته المفهومية، يتحدث عن "نسق جمل تعليمية مترابطة منطقياً"، "وعن أطروحة المنطق المحايث للسلاسل الهارمونية"، بوصفها "مهمة نظرية الفن"، بصورة إجمالية، لنظرية الهارمونية الأكوردية الحديثة بصورة خاصة (جدول الأشخاص، "ريمان").

الآلات مع أنغام متحركة. علماً بأن الثلاثي لم يستطع أن يلعب هذا الدور، لأن الآلات القديمة بأنغامها الثابتة، لم تقدمه أصلاً كما لم تقدم ثلاثيات حيادية: وهكذا معظم آلات القرون، النايات والزمر مع استثناء مميز علينا أن نذكره لاحقاً لواحدة من الآلات الأقدم المعروفة من الشمال الأوروبي الأقصى[71]. ذلك أنه من ذينك البعدين الاثنين ربح الرباعي بالمعنى الدقيق الثقل الأوفى مقابل الخماسي، كان له أساسه بصورة عامة وببساطة كان له من بين الاثنين المسافة الصغرى. لقد حاول المرء أن يفسر سيطرته الأصلية وتراجعه اللاحق مقابل الخماسي بطريقة أخرى، وهكذا طرح المسألة حديثاً كل من أرتور هنري وفوكس سترانغوي فيزيائياً من خلال الطبيعة البينة للموسيقى البوليفونية القديمة[72]: بمعنى أنه أثناء الغناء يكون للصوت الأعلى من الصوتين الاثنين الاتجاه بأن يشد اللحن إليه، أما الأخفض فيعنى بأن يلائم نفسه لحنياً، وذلك على الرباعي، لأنه إبان ذلك يتطابق الصوت الهارموني الرابع للأصوات الأخفض مع الصوت الثالث للأصوات الأعلى: وهذه هي القرابة التالية للأنغام المتجمعة في الأوكتاف (مقامية الكورد الرباعي (Tetrachorel)). بالمقابل لدى الثنائية الصوتية الآتية يكون لدى الصوت المنخفض التردد الأقوى، أما الصوت العالي فيلائم نفسه معه هارمونياً في الخماسي، الذي تتطابق لديه النغمة الهارمونية الثالثة للصوت المنخفض مع النغمة الثانية للصوت العالي

---

(71) من المحتمل أن فيبر بالاعتماد على: Hammerich, *Luren*, S. 1f,
وكذلك: Fleischer, *MusikWissenschaft*, S. 17f.,
كان في صورة "آلة موسيقية قديمة من فئة القرون"، اللورات، التي أصبح للواحدة منها شكل S ومكونة من أجزاء من البرونز وهي عبارة عن قرن للنفخ استخدمت في العصر ما قبل الجرماني، على أنها لم تذكر مرة ثانية. كما لم تذكر في الجزء المخصص للآلات الموسيقية.

(72) المقصود هو Fox Strangways, *Hindu Scale*, S. 490.

(مقامية السلالم). وهنا يبدو التفسير، الذي يتيح فقط لأناس اختصاصيين إقامة حكم نهائي، إذا تأملناه تاريخياً، إشكالياً إلى الحد الذي يشترط فيه البوليفونية، وزيادة على ذلك بكل وضوح لدى الغناء الثنائي الأصوات وغير المصاحب موسيقياً وغير المدرب تحرص المتوازيات الخماسية على أن تظهر بسهولة كبيرة. إن تطور النسق الموسيقي العربي الشديد الغنى بصورة خاصة بالآلات، ومن ضمنه الرباعي، مقسماً بصورة دائمة من الأعلى نحو الأدنى، على الرغم من أنه صنع تقدمه على حساب الخماسي، لا يتحدث لصالحه. وهذا هو شأن التطور الهندي. ولكن من جديد: صعود الرباعي في الأنغام الكنسية مقابل الموسيقى الهللينية نتج التقليل الكبير للآلات. التفسير هو بالمقابل وبالتأكيد نهائي بالمطلق بالنسبة إلى أهمية القرار (Baβ) الآلاتي وبالنسبة إلى أهمية الهارمونيات المدعمة من خلاله من الأدنى، نحو الأعلى. غير أن موقع الرباعي في الموسيقى القديمة يمكن أن يفسر من هذه الطريق فقط إلى الحد الذي تسير فيه خصوصية الألحان القديمة بالدرجة الأولى هبوطاً والتي لا يمكن لها أن تصنع شيئاً مع تردد أقوى لصوت عالٍ[73]، في الحقيقة بوصفه نهاية قطعة لحنية أمكن أن يدفع إلى الرباعي، من الناحية اللحنية الصرفة: إن عبارة موسيقية انخفضت في حركة من خلال السلم للأنغام المرحلية حتى الخماسي (إذاً دو، فا)، وكانت طويلة جداً، ختمت، عندما وجد نصف الصوت في النهاية أو في البداية، التنافر الثلاثي الصوتي الصعب لحنياً، وعملت على إدخال نصف صوت في وسطها فقط بصورة مقنعة،

---

(73) Fox Strangways, ebd.,

الذي يعتمد عليه فيبر، يتحدث عن "الأساس"، "الكورديال الرباعي" المتجه رباعياً مع "وضوح أصيل" وعن "المدى الأعظم للتسجيل الأعلى للصوت".

مثلما هو الحال الآن في موقعنا الصوتي العبارة الموسيقية من صول إلى دو، عندما فهم الثلاثي هارمونياً. كان الرباعي متناغماً واضحاً، ما دام الثلاثي وقد تم الإحساس تبعاً للمسافة بوصفه ديتونوس، قد بلغ الرباعي الأول في مسيرة اللحن. عندما عرف المرء الأوكتاف، ظهر الرباعي مقترناً مع الخماسي. تقريباً بالنسبة إلى كل تلك الشعوب التي لم تكن لديها النغمة الثلاثية، يبدو الرباعي ضمن الأبعاد وقد تم الإحساس به بوصفه قفزة لحنية قابلة للضبط بصورة خاصة بسهولة(74). ذلك أن الرباعي كان في الوقت ذاته البعد الأصغر، واضحاً ومتناغماً على النقيض من تعددية المعاني للثلاثي، انحسم في النهاية لصالح موسيقى اكتسبت مادتها الصوتية تبعاً لمبدأ المسافة ومن أجل تقدمها بوصفها نقطة انطلاق لتقسيم الأبعاد العقلاني.

إن ترسيخاً "مقامياً" متجذراً يدخل الآن في أنواع من الموسيقى متطورة لحنياً بصورة خالصة وبشكل متواصل في حالٍ من الترنح، ما دامت معادلات الصوت النمطية القديمة، سواء أكانت ذات طابع مقدس أم طبي، والتي قدمت دعائم ثابتة قد تم التخلص منها. وسيكون حقاً تشتت كل العقبات "المقامية" تحت ضغط حاجة التعبير المتنامية أكثر اكتمالاً، كلما تطور الاستماع وأصبح أكثر رهافة نحو التوجه اللحني، وهذا يصح في الموسيقى الهللينية. نحن نرى، كيف حدد نظرياً وبشكل ثابت تفسير لوتر الكروماتي بوصفه جزءاً مكوناً من كورد رباعي (Tetrachord) متحد

(74) انظر لذلك أكثر تفصيلاً أعلاه ص 304 والصفحة التالية وص 362 من هذا الكتاب، حيث يعالج فيبر الأهمية المرتبطة بالتاريخ العالمي: "الأولوية القديمة"، للرباعي بوصفه "بعداً أساسياً لحنياً"، و"مدى لحنياً عادياً".

بصورة خاصة وترسيخ الأنغام الحدية للكوردات الرباعية وسيلة التحويل. في الواقع يتيح شيء ما مطابق بالنسبة إلى الممارسة في الآلات الموسيقية، حتى عندما لا يمكن البرهان على ذلك بصورة صارمة، مع ذلك يمكن أن نجد تلميحات هنا وهناك. لا شك أن بعض ملاحظات المؤلفين الموسيقيين، إضافة إلى الأعمال الكبرى الموسيقية، بصورة خاصة نشيد أبوللو الدلفي الأول العظيم(75)، تشير بالتأكيد إلى أن الموسيقى العملية تتوجه قليلاً نحو النظرية. ما هو قابل للعقلنة نظرياً يتمثل في المحاولات التي لا تملّ لغيفرت والتي هي مرفوضة من حيث المبدأ، علماً بأنها أشارت(76) ذاتياً حول الضرورة القائمة مع تصوراتنا الهارمونية، إلى الأغاني الكورالية المحافظ عليها مع لحنية قديمة فعلياً أحياناً، وأحياناً في توجه مقصود إلى ماضٍ سحيق للحنية بسيطة. سواء أكانت الأغنية الغرائبية لبندار (التي لا يمكن تحديد زمن تأليفها بدقة)، أو أناشيد ميزوميد، أو كانت أغنية الضريح الصغيرة على قبر سيكيلوس التي من المتوقع أنها تقلد حكمة شعبية، كلها تنضوي بشكل مقبول

---

(75) فيبر يعتمد على: Crusius, *Hymnen*, S. 107:

"مؤلفنا الموسيقي لا يعرف شيئاً من كل هذه الاعتبارات، وهو يعمق في هذه العلاقة أسلوباً حراً متقدماً"، نوطات النشيد موجودة في المرجع المذكور، ص 152-155، لدى: Jan, *Graeci* (Supplementun), S. 8-19,

وبعض الأجزاء منه لدى: Riemann, *Musikgeschichte*1/ 1, S. 258f.

(76) François Auguste Gevaert, *Histoire*, S. 160-164 und 374f.,

قدّم التأليف القديم في "حلة" جديدة، وبصورة خاصة النشيد الذي تصاحبه القيثارة إلى هليوس، حيث تجلت في نوطته مع إشارة التواصل "التحديث" بشكل واضح تماماً، وكذلك: *Mélopée*, S. 385f.، (مع أغنية كورالية من *Orest* ليوروبيدس (Euripideischen))، ص482 والصفحة التالية (مع نشيد ميزوميد (Mesomede) "An die Muse").

=

تحت النظرية[77]. بالمقابل يتهكم النشيد العظيم لأبوللو، الذي ينتمي إلى القرن الثاني قبل الميلاد (عندما نقبل فرضية ريمان عن تمزق إشارات النوطة)[78] على العقلانية. لقد وضعت نظرية الكورد الرباعي (Tetrachord) للهللينيين أمام الكروماتيك اللحني عقبات قوية، لأنه لم يكن من الممكن أن يرد أكثر من بعدين لصوت رئيسي بالارتباط مع بعضهما البعض، مما دفع بذلك

= Jan, *Graeci* (Supplementum), S. 42, sowie Riemann, Musikgeschichte 1/ 1, S. 260,

يعترضان على غيفرت "بحماسة شديدة يفسران الألحان القديمة في مقولات هارمونية أكوردية وفي مقامات ماجور ومينور، إذاً برؤيا حديثة"، فيبر يؤيد ريمان Riemann, ebd., S. VII f., 224, an.

(77) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S.251f.,

الذي يعتمد عليه فيبر، يتطلب "أن ننقل كل قطعة لا على التعيين من الموسيقى الإغريقية بشكل دقيق إلى طريق كتابة النوطة الدنيا"، وأن نحدد دونما أي شك نوع المقام وجنسه للأعمال، إلا أنه يجب عليه إبان ذلك أن يستخدم تحديدات مساعدة مثل ري+. المرجع المذكور، ص 253 و256، وهو يبين هذه في القطع الموسيقية التي ذكرها فيبر، وبصورة خاصة أثناء أشعار وأغاني المائدة، وهي أغنية تغني على المائدة (مواقع الشراب)، وهي تنتمي إلى نقش محفور على عمود قبر مكتشف في عام 1883 في ترالبس الواقعة في آسيا الصغرى التركية يشير إلى لحن شاعري وليس كلاسيكياً من أربعة أسطر مع أثنتي عشرة وحدة إيقاعية، وهي تمجد بطريقة قدر تحية مثلما يلاحظ ريمان "سيكبلوس المبجل"، ريمان، المرجع المذكور، يقول عن هذه الأغنية بأنها "القطعة الوحيدة المحافظ عليها من كل تنويطات مقام سي بيمول".

(78) حسب: Riemann, *Artikel*, S. 644,

وكذلك: *Musikgeschichte*1/ 1, S. 259f.,

استقبل محاولة غيفرت (Gevaert) (Mélopée, S. 399, 405) "بعدم ثقة كبيرة" في النشيد الدلغي والأول لتفسير النغمة المقصاة "لا" ديز من خلال طريقة القراءة الخاطئة بوصفها بعيدة عن المقام من خلال "تبيان مقام من المينور الحديث لدينا مع ثنائي مفرط بين الثلاثيين [لا، مي] للمسيطرين الاثنين [فا، صول] للحن المماثل"، بالنسبة إليه ينتج هنا التقديم "الفونوغرافي" أن الإشارة في كتابة نوطة الغناء بالنسبة إلى لا دييز O يجب أن تقرأ (Θ)، إذاً بوصفها ري+ واقعة بين ري دييز وري، وهكذا "صورة النوطة لهذا الجزء (نشيد أبوللو) يبدو أكثر بساطة وأكثر وضوحاً".

ارسفوكسنوس، إلى المقول إن علاقات التناغم يمكن أن تذهب إلى الضياع ضمن ترسيمة الرباعيات[79]. بالمقابل يحتوي نشيد أبوللو على ثلاثة أبعاد كروماتية متتالية يمكن أن تفسر نظرياً فقط من خلال قبول تحويلات حرة بشكل كبير تبعاً لاتجاهات مفضلة. ضمن مساعدة تفسير غيفرت، بأن الكوردات الرباعية لبنية داخلية مختلفة تماماً (ولأجناس مقامية مختلفة تماماً) تكون مركبة مع بعضها البعض[80]. لا شك بأنه كان يمكن لمنظر من العصر الكلاسيكي أن يصمم القضية هكذا، مثلما تبدو متشابهة نظرية الموسيقى العربية من خلال تركيب كوردات رباعية متسلسلة مختلفة وكوردات خماسية، ومن ثم كانت تبعاً للمسألة ـ بالمعنى الهلليني كل علاقة رباعيات "مقامية" أو علاقة خماسيات للتنازل عنها خارجاً بالنسبة إلى الأنغام الحدية للكوردات الرباعية حيث تتطور نظرية لحنية متحررة إلى حد كبير في كل ترابط. ويبدو أنها تتصرف حول الأسس النظرية بصورة مشابهة مثل الموسيقى الحديثة حول وفي فهم "حديث" نسبياً للنظرية الصارمة هارمونياً وأكوردياً المعطاة في البداية[81]. وهي مباشرة موسيقى أثينية رسمية (أغنية مدائحية للإله بعد الانتصار على العاصفة الكلتية)، التي تدور إبّان ذلك حولها. في فن الموسيقى الهلليني يتجلّى في مرحلة ازدهارها الأعظم، لطموح نحو زيادة وسائل التعبير وصولاً إلى تطور لحني متطرف يقود إلى نسق بعيد المدى للأجزاء المكونة "الهارمونية"

(79) في المشكلة الحادية عشرة (المقطع الثاني عشر الكتاب الثاني) للهارمونيك الثاني لأرسطوكسينوس يوجد حسب Westphal, (*Altertum*, S. 199, ders., *Aristoxenos*, S. 325): "في الإنهارمونيون والكروما لا يمكن أن تكون نغمتان كاملتان متجاورتين فيما بينهما".

(80) المقصود هو: Gevaert, *Mélopée*, S. 399 und 405, vgl. Anm. 76 und 78.

(81) انظر أعلاه ص 279 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

لنسق الموسيقى. عندما قاد في الغرب منذ انطلاق العصر الوسيط الطموح المماثل إلى نتيجة منحرفة تماماً لتطور الهارمونية الأكوردية، فإن المرء يجد نفسه ميالاً، لأن ينسب ذلك بالدرجة الأولى إلى الظروف، ذلك أن الغرب إلى العصر، الذي ترسخت فيه حاجة التعبير المتصاعدة تلك، وجدَ نفسه متناقضاً مع العصر الكلاسيكي في تملّك موسيقى متعددة الأصوات، وقد صبّ في مسارها لهذا السبب تطور مادة الصوت الجديدة. وهذا يصح دونما شك وبمدى واسع، والآن وجدت وتوجد تعددية أصوات فقط في الموسيقى الغربية، وهنا يجب أن يلح علينا السؤال عن شروط تطورها النوعي.

نحن نقول هنا عن موسيقى ما بأنها "متعددة الأصوات" بالمعنى البعيد المدى، عندما تسير أصوات ليس بالمعنى الحصري في تناغم أو في الأوكتاف مع بعضها البعض. تقريباً كل أنواع الموسيقى تعرف تناغم الآلات وأصوات الغناء، والعصور القديمة عرفته أيضاً حتى إن مصاحبة الأصوات في الأوكتافات (أصوات رجالية أو شبابية أو نسائية) إنما هي طبقاً للطبيعة ظاهرة منتشرة بصورة عامة وكانت معروفة في العصور الكلاسيكية. من جانب آخر يتم الشعور بالأوكتاف على ما يبدو، أينما يظهر بوصفه "هوية على درجة أخرى"[82] في ذلك المعنى الواسع يمكن للموسيقى المتعددة

(82) كاقتباس حرفي ليس ثمة برهان عليه، فيبر استطاع أن يجد لدى Stumpf, *Konkordanz*, S. 334، التوقع، بأنه "توجد في دو، دو1، دو2، فعلياً نوعيات صوتية متطابقة"، كذلك، ders., *Anfänge*, S. 30f.، يتحدث عن "تشابه أو حتى تطابق صوتي الأوكتاف الاثنين"، لدى Rameau, *Extrait*, S. 1f.، توجد "هوية الأوكتاف" لدى Hauptmann, *Natur*, S. 22، الأوكتاف بوصفه "التعبير بالنسبة إلى مفهوم الهوية"، "الوحدة والتماثل مع ذاته"، Bähr, *Tonsystem*, S.207 und 217، "الهوية الهارمونية للأوكتاف"، Hornbostel, *Akustische Untersuchungen*, S. 485، يعالج "تشابه الأوكتاف" بوصفها "ظاهرة نفسية عالمية"، تبعاً لها "تسير في كل مكان أصوات الرجال =

الأصوات أن تأخذ نمطياً خصائص مختلفة، توجد بينها كل أنواع الانتقالات، التي غابت بصورة حادة في حالاتها الحدية الصرفة لتعود تاريخياً على جذور مختلفة في أشكال من الموسيقى بدائية جداً[83].

بدايةً: الموسيقى "المتعددة الأنغام" الهارمونية الأكوردية الحديثة، مثلما يتخذها المرء بصورة صارمة بدلاً من أن يضطر إلى القول "متعددة الأصوات"، لأنّ التقدمات الأكوردية إنما هي في ذاتها مطلقاً وبالضرورة ليست سوى كثرة علينا أن نفهمهما على أنها "أصوات" مفصولة عن بعضها البعض، ومع ذلك فهي تتقدم معاً. وهي تحتوي على النقيض وبالضرورة على "تقدم" لحني لصوت مفرد في ذاته. إن غياب كل لحنية وجميعها بالمعنى العادي إنما هو بطبيعة الحال مسألة حدية. وهي، وما هو قريب منها موسيقياً ليس لهم أشباه في الموسيقى للشعوب غير الغربية، وفي التاريخ قبل القرن الثامن عشر من المسلم به أن شعوب الشرق إضافة إلى شعوب الشرق الأقصى وتلك الشعوب الأخرى المماثلة مع فن موسيقي متطور، كلها تعرف تآلف مجموعة من الأنغام. ومثلما ذكر سابقاً[84]: يبدو أنه على أقل تقدير النغمة الثلاثية الماجور، حتى لدى شعوب محرومة موسيقيها من كل مقامية مثل تلك التي نعرفها نحن، كما هو

= والنساء وكذلك أصوات الأطفال في الكورال (دونما معرفة) في أوكتافات وفي مصاحبة الغناء، والآلات". عودة فيبر إلى القديم في سياق الأوكتافات يوجد ما يشبهها لدى Stumpf, *Probleme*, S. 5-22, ders., Konsonanzbegriff, S. 44,

(مع الإشارة إلى نظرية الإنصهار لديه)، وكذلك *Anfänge*, S. 27.

(83) في تصميم نمطه المثالي عن تعددية الصوت يعتمد فيبر بشكل وثيق على "استشراف الدرجات البينية المتعددة بين موسيقى وحيدة الصوت وموسيقى هارمونية بولينوتية"، الذي قدمه Hornbostel/ Stumpf, *Untersuchungen*, S. 265; Hornbostel *Mehrstimmigkeit*, S. 298-303, und Stumpf, *Anfänge*, S. 97-101, geben.

انظر إلى *Einleitung*، أعلاه ص 119 من هذا الكتاب.

(84) انظر أعلاه ص 298، الهامش رقم 41 من هذا الكتاب.

الحال لدى السياميين، تقوم على أساس مختلف تماماً، على الغالب تستقبل على أنها "عذبة" لكنهم يستقبلون التآلف "الأكورد" لا في معنى هارموني فقط ـ ويستمتعون بوصفه تآلفاً على طريقتنا ـ وإنما بوصفه تركيباً من أبعاد يريدون أن يستمعوا إليها منفردة ولهذا السبب نراهم يعزفونه بصورة "متتابعة" مثلما نشأ من ذاته تماماً على الهارب وعلى الآلات الوترية القديمة المتهالكة. في هذه الحالة يكون الأكورد لدى جميع الشعوب مع الآلات متعددة الأوتار قديماً جداً، لكن مع تحسين آلة البيانو في القرن الثامن عشر كان جمال الوقع للأكوردات المعزوفة تتابعاً والمعتادة من آلة العود واحدة من المشاعر، التي يبحث عنها الإنسان ويمجدها. توجد سلاسل العزف على الهازب سواء أكانت نغمات ثنائية أم ثلاثية مع مجموعات الكورال أو المجموعات المفردة المتبدلة في الإنشادات الأسطورية، نصف الدرامية والجذابة، التي سجّلها بيار هنري تريلليس (Trilles) لدى زنوج البانتو[85]، من دون أن يكون بطبيعة الحال لهذه السلاسل الأكوردية (البسيطة جداً)، أي علاقة مع إنجازاتنا الهارمونية. في العدد الكبير من الحالات تسير في ما بينها في تناغم، وعندما لا يتحقق ذلك تنتهي ضمن حالٍ من التنافر القوي (صوت ثلاثي كمثال على ذلك إذا كان الترجيع دقيقاً جداً). إن ملاءة الأنغام هي المقصودة جوهرياً[86].

---

(85) Gemeint ist Trilles, Légendes, bes. S. 171f., 175.

(86) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 332,

إنهم متأكدون من "أنه لا انصهار التناغم ولا استحسانه هما اللذان اشترطا تكرار توافق الأنغام، وإنما الحاجة إلى ملاءة أكبر من الأنغام، وهذا يشبه ما يصفه شتومبف في الموسيقى السيامية"، المقصود هو Stumpf, *Siamesen*, S. 126,

الذي يرى كدافع لهذا النوع من تعدد الأصوات "ليس بشكل كبير السعادة بكثرة، الأنغام كما هي"، "مثل السعادة بملاءة النغم الكبيرة الناشئة دونما إلغاء لطبيعته الموحدة".

هنالك حالة حدية معاكسة تتمثل من خلال تعددية الأصوات تلك والتي يطلق عليها تقنياً "البوليفونية"، وقد وجدت نموذجها المنطقي في "الطباق" (Kontrapunkt): أصوات متعددة فيما بينها بوصفها تعامل كلياً على قدم المساواة، تمشي إلى جانب بعضها البعض وهي تكون مرتبطة هارمونياً فيما بينها، بطريقة أن كل تقدم للواحد منها يأخذ باعتباره الصوت الآخر ويخضع من خلال ذلك إلى قواعد محددة. هذه القواعد إنما هي في البوليفونية الحديثة أحياناً وببساطة تلك القواعد الخاصة بالهارمونية الأكوردية وأحياناً تأتي (يقال هنا ما أمكن بصورة عامة) انطلاقاً من الهدف الفني: لكي تدفع إلى الإمام بمثل هذا التقدم للأصوات، ذلك أن كل الأجزاء تأتي مستقلة إلى حقها اللحني، بحيث تحقق المجموعة ما أمكن من خلال ذلك كما هي وحدة (مقامية) موسيقية صارمة. في الوقت الذي تفكر فيه الهارمونية الأكوردية الصافية موسيقياً تفكيراً.. "ثنائي الأبعاد" عمودياً بالنسبة إلى خطوط النوطة وفي الوقت ذاته أفقياً على طول هذه الخطوات تفكر الطباقية بالدرجة الأولى تفكيراً "وحيد البعد" في اتجاه أفقي ومن ثم وإلى ذلك المدى شاقولياً، مثلما تحتاج التناغمات القائمة لديها المولودة ليس انطلاقاً من بنى مصممة هارمونياً أكوردياً بصورة موحدة، وإنما إلى حد بالمصادفة من تقدم أصوات مستقلة كثيرة، إلى التعقيد الهارموني. أما النقيض فيبدو نسبياً وهو قائم على نطاق واسع. كم هو مقدار الفظاظة التي يمكن الإحساس بها، يدل على ذلك كثيراً الصراع المرير الذي عانته المشاعر الموسيقية الإيطالية، في أواخر عصر النهضة ضد "بربرية" الطباق الموسيقي (Kontrapunkt) لصالح الموسيقى الهارمونية الموحدة الأصوات[87]، وكذلك التعليق من قبل الطباقيين مثل غرل

(87) Ambros, *Geschichte* 2, S. 398f., ders., *Geschichte* 4, S. 285, 289-297, =

(مدير أكاديمية الغناء في برلين)، الذي اكتُشِف بعد وفاته في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر أنه قذف بلعناته ضد كل التجديدات التي عرفتها الموسيقى بعد يوهان سباستيان باخ[88]، وقد سار على هذا الخط من حين إلى آخر تلميذه بللرمان[89]، على الجانب الآخر علينا أن نفسر الصعوبة الأكيدة بالنسبة إلى الإحساس الحديث المتجه إلى الأكوردات أيضاً ومباشرة من قبل فنانين مبدعين مثل بالسترينا

306f., sowie Riemann, *Musikgeschichte* 2/ 1, S. 16, ders., *Musikgeschicte* 2/ 2, S. = 1f. und 282f.,

وهما يذكران كمدافعين متحمسين ومؤيدين "للحرب المعلنة على الطباق" منذ بداية القرن السابع عشر، عالم الموسيقى الفلورنسي جيوفاني باتيستادوني (Giovanni Battista) (1594–1647)، دوني كان يطمح إلى أسلوب واحدي تمثل في الاتجاه الجديد للأوبرا من خلال مؤلفين جيليو كاسيني (Giulio Caccini)، وجاكمو بري (Jacopo Peri) وكلاوديو مونتفردي (Claudio Monteverdi)، إنه إحياء جديد لموسيقى العصور الكلاسيكية. ولهذا الغرض كال المديح دونما حدود لتفوقهم على المعاصرين الذين يميلون إلى البوليفونية. Ambros, *Geschichte* 4, S. 287، ترجم وشرح فقرات من *De Praestantia Musieae Veteris libri tres* (Florentiae typis A Massae Foroliuie, 1647),

تبعاً لها "إهانات" ضد الذين يعتمدون الطباق، وضد أولئك "البرابرة الذين دخلوا إيطاليا من الشمال وأزاحوا الفن الحقيقي الأصيل الوحيد (وهو فن العصور القديمة)، الأسلوب القائم على الطباق نشأ في أكثر الأوقات فظاظة، وبين أناس تجردوا من كل تربية فنية ومن كل معرفة وقد فضحوا من خلال أسمائهم البشعة هوبرشت، أو كفهن وغيرها من بربريتهم".

(88) لعام واحد بعد وفاته أي في سنة 1886 ظهرت:

August Eduard Grells, *Aufsätze Und Gutachten ûber Musik*, hg von Johann Gottfried Heinrich Bellermann,

نشر في عام 1899 سيرة حياة الأستاذة، تتأثر الأحكام الموسيقية لغرل من خلال مبادئه المتجهة نحو البوليفونية والتي تعتمد أسلوب بالسترنيا القائم على الغناء دونما مصاحبة موسيقية، لا يمكن لعمل فني موسيقي حقيقي أن يوجد إلا في الغناء، (*Aufsätze*, S. 7 Grell)، ورفضه الناتج من ذلك لكل الموسيقى الآتية، بصورة خاصة العازفين المهرة، مثلما كان عليه الحال منذ زمن موتسارتس فيبر يقتبس مقارباً Riemann, *Musiktheorie*, S. 488.

(89) انظر المقدمة لنظرية بللرمان عن الطباق المقدمة لذكرى إدوارد غرل (Eduard Grells)، Bellermann, *Kontrapuntkt*, S. Vf.

وباخ انطلاقاً من المعنى الموسيقي، مثلما فعلوا هم أنفسهم ومعاصروهم[90]. البوليفونية بهذا المعنى وخاصة الطباقية (Kontrapunktik) إنما هي معروفة منذ القرن الخامس عشر في العالم الغربي في صورة متطورة وموعاة بالرغم من كل المراحل السابقة، وقد وجدت في باخ المكمّل الأعلى لها. لا يوجد عصر آخر ولا ثقافة أخرى عرفت هذه البوليفونية، حتى ولا الهللينيون، مثلما اعتقد فستفال[91] على أساس تفسير خاطئ لمصادر معينة، والذين تفتقد لديهم كلياً، حسبما هو معروف تلك المراحل السابقة لهذه الحالة، والتي توجد لدى أكثر الشعوب اختلافاً على وجه الأرض ما هو مشابه لما في بلاد الغرب[92]. في ما يخصهم بقي بالنسبة إلى الأكورد مثلما هو بالنسبة إلى كل استخدام متزامن للتناغمات في الموسيقى الكلمة الأخيرة إجمالاً، إذ التناغم ليس له صفة مميزة[93]،

---

(90) يعود فيبر في نفده للتفسيرات والمعالجات "الحديثة" لا زمنياً للأعمال ما قبل الحديثة إلى كثيرين، منهم Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 390f.; Riemann, *Musikgeschichte*1/ 2, S. 159, und Fleiscler, *Clavicymbel*, S. 165, zurück.

(91) Westphal, *Plutarch*, Kap. 19, S. 46 und Kap. 28, S. 53, يتحدث عن "أنغام متآلفة سمفونية"، وعن "مصاحبة منحرفة عن اللحن".

(92) يعتمد فيبر على Riemann, *Musikgeschicte* 1/ 1, S. 6, الذي يطلق على تعددية الأصوات السائرة حسب القاعدة على أنها إنجاز الموسيقى الغربية، حيث تكون بداياتها الأولى غريبة عن الموسيقى الإغريقية ومتنافية معها.

(93) حرفياً: التناغم ليس له صفة مميزة بمعنى أن التناغم ليس له فائدة بسيكولوجية أو تربوية أو حتى أخلاقية تطبع بطابعها فيبر يعود إلى تفسير شبيه المشكلات الأرسطية 27 و38 في الفصل 19 لدى Stumpf, *Probleme*, S. 63, sowie ders., *Konsonanzbegriff*, S. 44f., zuruück. Stumpf, ebd.,

يقتبس بداية المقطع المهم بالنسبة إلى الجملة الجزئية الأولى لفيبر من ترجمته المناسبة للمعنى من المشكلة 38 في الأصل، حيث يترجم ويطلق: يقوم استحسانها (التناغمات) على الصفات الخاصة باللوغوس والربط أو المزج. اللذة في التناغم ليست أخلاقية، لأنها توجد فقط في الإيقاع وفي اللحن، وليس في التناغم أو تقليد الحركات، التي تخدم بوصفها رموزاً لما هو أخلاقي، المؤلف ينظر إلى هذه اللذة على أنها استحسان حسي.

وهذا يعني طبقاً للمعنى، مثلما يتضح من موقع آخر في شبه المشكلات الأرسطية: أكوردات التناغم (التي كانت معروفة من صوت الآلات الموسيقية)، إنما هي محببة للسمع، لكن ليس لها معنى موسيقي. وكانت الجملة صالحة بالتدقيق الجيد بالنسبة إلى فن الموسيقى. وهي لا تبرهن بطبيعة الحال على أن الهللينيين لم يعرفوا بالمطلق الأكورد (التآلف)، وإنما على العكس، الذي تنتجه ملاحظات المنظرين حول مزج الأنغام أثناء التناغمات على النقيض من التنافرات[94]. عندما يكون الإنسان ميالاً لأن يقبل، عندما ورد احتمالاً في بلاد الهللينيين غناء متعدد الأصوات بالشكل البدائي لموازيات التناغم، فإن هذا لا يؤكد الحالة كما لا يلغيها[95]. غير أن

---

(94) حرفياً: المزج كانت يصلح من الأبعاد بالنسبة إلى الهللينيين فقط رباعيات، خماسيات وأوكتاف وكذلك تركيبات الأوكتاف مع رباعي وخماسي كتناغم (كسمفون)، وكل الأبعاد الأخرى كتنافر (ديافون)، ولقد وجد المرء تناغم الأبعاد "السمفونية"، مثلما يظهر ذلك في شبيه المشكلات الأرسطية، مفرحاً، منسجماً، لأنه نشأ ربط وبالتالي مزج للأنغام، وهذا لم يكن ليصح بالنسبة إلى الأبعاد الديافونية. فيبر يعود من بين المنظرين إلى رؤية شتومبف، مفهوم التناغم، الذي يسمي "الفيثاغوريين القديمين" إلى جانب شبيه المشكلات الأرسطية، زيادة على ذلك يذكر هيراقليط (Heraklit)، وأفلاطون (Platon)، وأرسطو (Aristotele)، وتيوفراست (Theophrast)، وأرسطوكسينوس (Aristoxenos)، وإقليدس (Euklid)، وبلوتارك (Plutarch)، وكليونيداس (Kleonidas)، ومؤلفين آخرين من العصور الكلاسيكية.

(95) المثل الأساسي لهذه الأطروحة كان Westphal, *Altertum*, S. 63, والذي يعني "أن أنغام الألحان لعازف القيثارة القديم تربندر تتباعد عن الأنغام المصاحبة للآلة: بأن النغمة المصاحبة مع نغمة اللحن المتزامنة تكوّن أحياناً الخماسي وأحياناً الرباعي (أو ما يسمى الأبعاد السمفونية)، وأحياناً أيضاً الثنائي أو السداسي (أو ما يسمى الأبعاد الديافونية)، أما شتومبف فينقض قبل كل شيء "هذه النتائج المرعبة الناتجة عن تفسير فستفال (Westphal) للموسيقيين القدماء، Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 119 ليس من دون أن يشير، المرجع المذكور، ص 120، إلى المشكلة 39 من شبه المشكلات الأرسطية، والتي "يأتي وقعها تقريباً" "كأن المسألة تدور حول إعراضات عن التناغم أو العودة إليه ثانية، مثلما تكون جوهر الأورغانوم (الديافونية) للقرون من التاسع إلى الحادي عشر بعد المسيح".

هذه الموسيقى، في حال أنها وجدت، لكان استخدام الأكوردات بمثابة "موسيقى شعبية" (وعن ذلك ليس لدينا بطبيعة الحال أي دليل)، ولاتنمى إلى تلك الطريقة من حركات تدشين "المعبد" والتي يعبر أرسطو حول حاجاتها الموسيقية ناظراً من الأعلى إليها[96].

بداية علينا أن نعود بالذاكرة ولو بكلمات قليلة إلى الوسائل الفنية لتعددية الأصوات "البوليفونية" نوعياً. إن بنية لحنية، بوليفونية بالمعنى التقني إنما هي محفوظة بأكثر الطرق بساطة في مجموعة قواعد وأحكام (Kanon)، في تشارك بسيط لمسار الموضوع ذاته على درجات أنغام مختلفة من خلال تأكيده المتتابع، لكن الداخل قبل نهايته في واحد من الأصوات من خلال أصوات جديدة في طريقة غناء، تظهر في الموسيقى الشعبية البسيطة كأنها نتاج فني. المثال الأول الباقي لدينا للتدليل على ذلك (هو قابل للتأريخ طبقاً لخط اليد)، لكن لذلك وإلى حد بعيد ليس أقدم مثال غربي إنما هو جملة القواعد (Kanon) الصيف المشهور للراهب فون ريدنغ (خط اليد يعود إلى منتصف القرن الثالث عشر)[1]. تنتمي "الفوغة" (Fuge) وحدها

---

(96) قبل كل شيء في الكتاب الثامن من *Politik*, S. 222 (1342b, 18-27),
حيث يعرج أرسطو على "الأناس الخام، والعاملين في حرف يدوية متدنية، والعمال المياومين وأمثالهم ممن يقال عنهم بأنهم مستمعون"، والذين "تكون نفوسهم تبعاً لاستعدادهم الطبيعي مبنية بطريقة مغلوطة بقوة"، ذلك "أن ما يناسبهم هو الابتعاد عن الهارمونية ضمن الألحان السنتونية والكروماتية"، "لكل إنسان تتحقق السعادة انسجاماً مع طبيعته لذلك يعطي المرء الحرية للفنون المسرحية، لتتجه في اختيار مثل هذا النوع من الموسيقى تبعاً لاستعداد المتفرج".

(1) "Sommer - Kanon" المسجل نحو 1250 (القاموس) يوجد لدى Riemann, *Musikgeschichte* ½, S. 294f., und ders., *Musiktheorie*, S. 151.
مثل فيبر تبدو هذه القطعة "مشهورة" لدى ريمان، المصدر نفسه، وهي يمكن أن تسمع الآن مع المتعة بالرغم من وجود بضع متوازيات خماسية وأوكتافية، لأنها "كانت في زمنها بالتأكيد تحفة نادرة، كذلك لأنه لم يكن لدينا مطلقاً أي علم بمثل هذا التصاعد التعددية الأصوات".

بالمقابل إلى فن الموسيقى كواحدة من أكثر الأشكال الفنية الطباقية قدرة على التصعيد أو التسامي، وهي في أكثر الترسيمات بساطة: هنالك "موضوع" (Thema) معطى، يعاد كما هو من خلال "مرافق" على درجة نغمية أخرى (في العادة: خماسي)، "المرافق" يواجه على درجة البداية من قبل "نقيض"، تقاطع هذه الأنغام المعاكسة من خلال "جمل معترضة" تتنوع من خلال تغييرات الزمن ومن خلال تحويلات (في العادة: قرابة السلم) احتمالاً من خلال "توجيه دقيق" (لدخول ذي طبيعة قانونية للمرافق إلى جانب الموضوع ذاته)، وأيضاً وبرغبة خاصة إلى النهاية من خلال إيقاف الأصوات من خلال نغمة متواصلة (نقطة الأورغن) بحيث يكون مضمون المعنى الموسيقي مركزاً ومؤكداً ـ تعود بدايات الفوغة إلى زمن قديم نسبياً ـ ومن المعروف أن اكتمال تطورها اتخذ مساره منذ القرن السابع عشر واستمر في القرن الثامن عشر. وأيضاً خارج هذين الشكلين الحديين الأكثر تميزاً بمعنى ما، فإنهما، سواء أكان ذلك "تقليداً" للمعطى(*) أكثر صرامة أو أكثر حرية، يزدادان غنى مع تداخل من جميع الجوانب لموضوع لحني مفسر دائماً على درجات صوتية أخرى ما يمثل عنصر الحياة للبوليفونية بوصفها فناً موسيقياً. ينتمي تطور "التقليد" (Imitation) وصولاً إلى هذا الموقع المسيطر كوسيلة فنية على الرغم من أن البدايات تعود جوهرياً إلى ما هو أكثر بعداً إلى القرن الخامس عشر وأزاحت بوصفها "أرس نوفا" (ars nova) ثانية أسلوب القرن الرابع عشر الملون بما كان له من وجاهة، كما أزاحت قواعد حركة الصوت الميكانيكية القديمة. منذ ذلك الزمن سيطرت الطباقية، ليس فقط على مجمل فن الغناء الكنسي متعدد الأصوات منذ التأسيس الجديد للفرقة الموسيقية

(*) "الفن الجديد" (ars nova)، وهي نوع من الموسيقى الطباقية المتعددة الأصوات انطلقت من فلورنسا وفرنسا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر (المترجم).

البابوية في القرن الخامس عشر بعد انتهاء الانقسام، وإنما وبمقياس كبير على التأليف الغني للأغاني الشعبية منذ القرن السادس عشر[2].
انطلاقاً من الجملة البسيطة ذات الصوتين (Punetus contra punctum) وصولاً إلى جمل لعدد كبير من الأصوات ومع نوطات 2، 3، 4 لصوت واحد ضد واحد من الأصوات الأخرى ومن جملة "بسيطة" إلى "متعددة الأصوات" وهذا يعني متقدمة من خلال أصوات متعاكسة ضد بعضها البعض مكونة طباقاً، يجب أن تنسج إبان ذلك الجملة المتعددة الأصوات في تكوين قاعدة فنية معقدة ومصعدة بصورة متواصلة. قبل ظهور هذه المهمات المعقدة كونت المشكلات البسيطة "للحركة الموازية" "للحركة الجانبية" "للحركة المعاكسة" للأصوات مع قواعدها وممنوعاتها الموضوع النوعي لنظرية متطورة تدريجياً منذ القرن الثاني عشر. بالنسبة إلى هذه النظرية نشأ بالاسم ممنوعان، الممنوع الأول نشأ منذ القرن الثاني عشر وربما قبل ذلك أما الممنوع الآخر فنشأ منذ القرن الرابع عشر، وذلك في واجهة الاهتمام: تجنب "الصوت الثالث" (Tritonus) (رباعي مفرط مقيس فيثاغورياً، كمثال على ذلك فا، سي)، الذي كان ينظر إليه في العصر الوسيط على أنه تجسيد لكل الشرور ولكل ما هو قبيح وتحريم التقدمات المتوازية في "تناغمات كاملة"، خاصة: الأوكتافات والخماسيات. لقد كان التحريم الصارم للصوت الثالث الصانع للتنافر بصورة حادة جداً (وهو يقع حسب نظرية هلمهولتس ضمن الأبعاد[3] "المعاقة بصورة خاصة" من خلال الأصوات العليا)، التي كانت تعود إلى المقام الليدي

---

(2) يمكن أن يكون فيبر قد اعتمد على عرض هذه العلاقات لدى Haberl, *Schola*, S. 206 und 230, sutüzen.

(3) المقصود بذلك هو Helmholz, *Tonempfindungen*, S. 284-309 sowie 387f., = der ebd., S. 305,

(انطلاقاً من فا) بوصفه بعداً نوعياً، غير معروف بالنسبة إلى الكورال الغريغوريا في الأصلي. إنه موجود هنا في كل مكان ولم يخترق، ما دامت سلطة الكنيسة بقيت ضعيفة نسبياً (كما هو الحال في إيسلندا)[4]. كان استخدام المقام الليدي بالنسبة إلى الموسيقى الكنسية مألوفاً بالكامل، أما في الموسيقى اللاحقة، فكان على أقل تقدير في شكله الصافي ممنوعاً، ولم يستخدم في أي كورال كنسي. بالنسبة إلى نشوء التحريم يمكن للمرء أن يميل إلى القول بأن دخول نسق الكورد الرباعي (Tetrachord) الهلليني في نظرية الموسيقى منذ العصر الكارولنجي هو المسؤول عن ذلك. ليس طبيعياً ما يعود إلى الممارسة الموسيقية الهللينية الأصلية للعصر الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي، الذي لم يتجنب مطلقاً الصوت الثالث بوصفه قفزة مباشرة، مثلما يؤخذ من الأعمال المتروكة[5]، لكن ربما كانت حدوس "المقامية"

= المقطع العاشر "اهتزازات الأصوات العليا"، يحدد تنافراً من خلال ذلك، "أن نغمتين موسيقيتين تنطلقان إلى جانب بعضهما البعض"، وتنتجان إبان ذلك "تشويشات تناغمهما من خلال الاهتزازات"، "التي تأتي بها أنغامهما الجزئية فيما بينها، ذلك أن جزءاً كبيراً أو صغيراً من كتلة النغم تقع في دفعات صوتية منفصلة، فيصبح التناغم فظاً".

(4) يعتمد فيبر - وإن كان يسيء الفهم إلى حد ما - على Hammerich, *Studien*, S. 345-347,

الذي يرى أن "الموقع المتطرف للبلد والاحتكاك القليل حتى الآن مع العالم"، هو المسؤول عن الالتزام بالتقاليد الإيسلندية، كما أنه يضع اللوم على تأثير الكنيسة، لأن "الألحان الإيسلندية القديمة هي إما كنسيّة من كل الأنواع، أو أن الألحان اتخذت لها على مر الزمن صورة الألحان الكنسية"، لأنه بصورة خاصة "يظهر بصورة متواصلة تقريباً المقام الليدي"، الذي يحمل في "انتشاره اللافت للاهتمام" "خصائص موسيقية كبيرة آيسلندية"، "كل ما ردع الشعوب الأخرى في مسار الزمن، بدا وكأنه يشد الآيسلنديين إليه: الارتباط القاسي وغير الهارموني بين الصوت الأساس فا وبين الرباعي المفرط سي"، "ومثلما كان المرء يرسم إشارة الصليب أمام الشيطان الفعلي، كذلك يرسم المرء إشارة بيمول أمام شيطان الموسيقى لكي يستدعيه".

(5) هكذا كمثال في نشيد أبوللو الأول في دلفي على الكلمة الإغريقية (مينالو) لدى = Riemann, *Musikgeschicte* 1/ 1, S. 261.

للزمن اللاحق المتأثرة مسيحياً وبذلك وبصورة غير مباشرة شرقياً. تبدو خطوة الصوت الثالث (Tritonus) أيضاً خارج تعودنا الهارموني لحنياً غير سهلة من حيث الإنطلاق والضبط، حيث إن أنواعاً مختلفة من الموسيقى تتجنب في ما بينها ثلاث خطوات من الدرجة الكاملة بوصفها قسوة لحنية، من دون أن يكون بالإمكان التأكيد مباشرة إلى أي مدى تشترك أو تتعاون إبان ذلك الإحساسات "المقامية"، تأثير التعرف على الرباعي، إنه في ذاته عندما تعلم المرء أن يفرق بين الأصوات الكاملة وبين أنصاف الأصوات، ومن المفهوم من دون ذلك أنّ المرء شعر بتبدل "إيقاعي" ما للاثنين: في الصوت الكامل وفي نصف الصوت أو في صوتين كاملين وفي نصف الصوت بوصفه الأكثر إفراحاً لحنياً وبوصفه العادي. لقد كان واضحاً بالنسبة إلى تأمل عقلاني، أن ينظر إلى الصوت الثالث (وعكسه، الخماسي المخفض) سواءً أكانت علاقة الرباعيات أم علاقة الخماسيات وبذلك "المقامية" في المعنى القديم: أن ينظر إلى تقسيم الرباعي الخماسي للأوكتاف على أنه بُعد مقطع. إنَّ تجاوز الصوت الأعلى للمقام يصلح للموسيقى البيزنطية انطلاقاً من السبب ذاته ليس فقط من أجل خطوة النصف صوت مثل بقية تجاوزات المدى كتحويل، وإنما لتدمي المقامية ذاتها، ربما نتج لاحقاً احتقار الصوت الثالث وسار بصورة موازية مع تعددية الأصوات؛ حتى إننا لم نحصل على معرفة دقيقة بالتطور التاريخي للتحريم. في الوقت الذي أمكن أن يبدو فيه الصوت الثالث غير متزامن، وأيضاً غير متتابع، حتى ولا غير مباشر، كما لا يبدو كسلسلة صوتية ضمن مجموعة الأصوات، صنع تحريمه (في لغة العصر

= (7. نسق النوطة)، كبد متناقص (هابط) دو# - صول، لدى: Crusius, *Hymnen*, S. 152,

(1. نسق النوطة)، بوصفها ري بيمول - صول. "ثلاثيات أخرى أكيدة يمكن إقامة البرهان عليها"، وخماسيات مخفضة يلاحظها كروزيوس في: Crusius, ebd., S. 107.

الوسيط: القاعدة، هي أن "مي ضد فا" شيء غير متاح)[6] في الحقيقة عقبة جد محسوسة. ذلك أنه من الأبعاد الأكبر السداسي الصغير (البعد الأساس للمقام الفريجي) والأوكتاف، على أقل تقدير من النظرية اللاحقة عندما يصلحان فقط بالنسبة إلى الصعود بوصفهما مسموحين، أما السداسي الكبير، رغم قابليته الجيدة للغناء، على النقيض من السباعيات التي بقيت محرمة، لم يسمح له بوصفه خطوة صوت لحنية، بالكاد حاول المرء أن يعلله عقلانياً. نحن نشعر بأننا ميالون لأن نعلل التحريم الماثل بقوة لموازيات الخماسيات والأوكتافات ضمن سيطرة الموسيقى الهارمونية الأكوردية من خلال، أن خماسيات فارغة وأوكتافات مفسرة من قبل سمعنا بوصفها شظايا نغمة ثلاثية، لهذا السبب يفهم التقدم فيها على أنه تبدل متواصل للمقام. إن البوليفونية المفهومة لحنياً بصورة محضة ستعمل بأسهل الطرق على الرفض بوصفها تهديداً للاستقلالية الموسيقية للأصوات المفردة ضد بعضها البعض. على أن جميع محاولات تعليل "مبدئي" فعلياً إنما هي إشكالية إلى حد بعيد، كما هو معروف[7]. تاريخياً جرى

---

(6) فيبر يعرف نظرية مدارس الغناء في العصر الوسيط "مي ضد فا/ هو الشيطان في الموسيقى/ مي فا/ هو جوهر الهارمونية"، وكذلك انطلاقاً من: Ambros, *Geschichte* 2, S. 180f., 418.

(7) من المتوقع أن فيبر كان في صورة ما قاله أمبرورز Ambros, ebd., S. 394, الذي يرى تحريم قيادة متوازية لصوتين في تناغم ظاهراً في الأوكتاف وفي الخماسي "عندما كان السمع الصحيح قد بنى نفسه هكذا بعيداً، ذلك أن المرء شعر بالتأثير السيئ لمثل هذه التقدمات، لكي يعطي سبباً آخر لذلك، حيث إن المرء لم يعرف شيئاً سوى التأثير غير المقبول فعلياً"، Riemann, *Musikgeschichte*, S. 303,

نظر إلى نشوء التحريم بوصفه "واحداً من أكثر المسائل أهمية في تاريخ نظرية الموسيقى، فإنشاء هذا التحريم يعني فعلياً اختراق طريقة تناول مختلفة تماماً لتعددية الأصوات، بمعنى أن يضع نصب عينيه التناغم المتواصل للصوتين في موقع الاقتصار المبكر (لوجوده في الأسلوب =

التطور حسبما تدل الشواهد، بعد ما كانت نظرية الغرب قد انشغلت بصورة مستقلة بدراسة التناغمات والتنافرات واستخدامها في تعددية الأصوات، وكانت قد عرفت "الحركة المعاكسة" بوصفها وسيلة فنية كما عرفت قابلية استخدام الثلاثيات والسداسيات بوصفها أبعاداً (في Fauxbourdon التنويط على أساس أكوردين) وقد ظهرت الإنجازات الأولى القابلة للغناء فعلاً للتأليف الفني البوليفوني[8]. ومنذ ذلك التاريخ ازداد الاهتمام[9] بتبدل الأبعاد القائم على القواعد من خلال المعايير الفنية بوصفه وسيلة فنية نوعية، وهذا ظهر كنتاج لتحرير تعددية الأصوات من ممارسة فنية مناقضة، فضلاً عن أنه نظر إليها على أنها بربرية، لم يجلب معه التحريم المتوازي المتحقق ولا من قبل أي فنان، كما يبدو فعلياً حتى إلى النتائج الأخيرة، كما هو معروف، سلسلة طويلة من العقبات المحسوس بها كثيراً بالنسبة إلى الحركة

= العضوي) على تأكيد علاقته لدى المراحل المتواصلة أو على أوقات رئيسية إيقاعية، في حين لم يقارن المرء طرقها".

(8) مع "الإنجازات الأولى القابلة للغناء فعلياً" يتناول فيبر معاكسة ريمان (Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 303),

للأورغانوم الخماسي والرباعي الذي تقوده النظرية والناشئ ظاهرياً من الممارسة الموسيقية الشعبية، لأنه على الثلاثي "الطبيعي" (وعلى عكسه: السداسي) الفويوردون الراسخ. في النهاية يقيّم ريمان بسبب التطور "الطبيعي" المزعوم وصولاً إلى الهارمونية الأكوردية الحديثة كإيجابي.

(9) Ambros, *Geschichte* 2, S. 395.

الذي يعتمد عليه فيبر احتمالاً يقتبس من أبحاث Pietro Aaron (Libri tres de institulione harmonica),

حول 1516 لدى امبروز من طريق الخطأ "De Harmonica Instituto" وهيرونيموس كاردانوس (*De Musica*) (Hieronyms Cardanus) حول (1564) الجملة الأساسية بأن الأكثر كمالاً يأتي بعد الأقل كمالاً: التناغم يأتي بعد التنافر، التناغم الكامل يأتي بعد ما هو غير كامل، أكثر من ذلك، أن زيادة التبدل يخلق الفرح، الاثنان يفتقدان، حيث التناغم الكامل يأتي بعد التناغم الكامل.

اللحنية[10] للأصوات. لقد تطورت "مقامية" البوليفوني - بالمعنى الدقيق - بصورة متدرجة كثيراً حتى الوصول في النتيجة النهائية إلى الحالة المطابقة عملياً لمتطلبات الهارمونية الأكوردية. لقد قامت طوال العصر الوسيط بكامله وصولاً إلى القرن الثامن عشر، مثلما رأينا سابقاً[11] على الأساس المترنح مقامياً "للأنغام الكنسية"[12]، انطلاقاً من استقلالية الأصوات المتعددة التي لم تواجهها تعددية الأصوات الأقدم بأية معارضة (وبالاسم "الغناء الكنسي" Motetus القديم للقرنين الثالث عشر والرابع عشر)، ومقدرتها على أن تشكل أساساً لنصوص مختلفة جداً، وجد المرء الحق في أن الأصوات المفردة أمكن لها أن تشارك في أنغام كنسية متعددة (حيث كان كل واحد منها مباشرة لا يمكن الاستغناء عنه في الواقع حسب الأبعاد بين الأصوات، مباشرة لدى ملاحظة الوحدة الهارمونية الأكوردية). إن توسيع مدى الأنغام الكنسية إلى 12، ضمن إدماج السلالم المستخدمة بالاسم طويلاً في الموسيقى خارج إطار الكنيسة "إيون ionisch" (على دو) "وأوليش äolisch" (على لا) من خلال غلاريان في القرن السادس عشر، كان يعني التنازل النهائي عن بقايا مقامية الكورد الرباعي[13].

---

(10) Riemann, *Musikgeschichte* 2/ 1, S. 29f.,

يستند إليه فيبر، "يتعجب" "كم استغرق الأمر من الزمن حتى ذات [التحريم للتقدمات المتوازية للأصوات في تناغمات كاملة] وصل فعلياً وبصورة صارمة إلى التحقق على يد أفضل المؤلفين الموسيقيين"، بالمقابل وجد المرء "دائماً مدفوعاً إلى المعرفة، بأن ممارسة المؤلفين الموسيقيين قد اتخذت طريقها الخاص ولم تضل سبيلها من خلال النظرية الترسيمية".

(11) انظر أعلاه ص 340 ـ 343 من هذا الكتاب.

(12) Ambros, *Geschichte* 2, S. 17f. und 49,

يشرح هذا "التأرجح" في بنية الأنغام الكنسية ويوضح كيف "تمهدت الطريق من خلال ذلك إلى تحرير قادم بعيد" وكذلك إلى "سلم ماجور دياتوني طبيعي".

(13) فيبر يعتمد إلى جانب Bähr, *Tonsystem*, S. 227 und 230, auf Riemann, = *Musiktheorie*, S. 350f.,

لقد تطابقت مبادئ النهاية ومبادئ النهاية المرحلية للموسيقى البوليفونية كلما كانت أطول كانت أكثر وضوحاً مع الهارمونية الموسيقية المتصاعدة إلى جانبها ومعها وأحياناً ضدها مع الاحتفاظ بالخصوصيات، التي احتفظت بها دائماً وبالاسم بالمقام الغريجي ("الدوري" الهلليني) كما وجب أن تحتفظ لدى تكوين بنيتها. لقد بقي موقع التنافرات طبقاً للطبيعة في البوليفونية الطباقية مختلفاً عما هو عليه الحال في الهارمونية الأكوردية. من شأن ظهور القواعد النظرية حولها أن يحدد نقطة البداية في التطور النوعي للموسيقى الغربية[14]. وفي حين تتجنب الجملة القديمة البوليفونية الصافية تماماً مباشرة نوطة ضد نوطة التنافر، تحيلها النظريات المتاحة الأكثر قدماً لتعددية الأصوات إلى أجزاء الإيقاع غير المشددة، ولدى عدة نوطات مقابل واحدة بقي ما هو معروف في الطباقية بصورة دائمة[15] وفي حين يكون الموقع

= الذي يؤكد "ميزة" هذا "الإنشاء الجديد" للنغمتين الكنسيتين "لأن سلم دو ماجو وسلم لا منور يتصدران الواجهة بصورة خاصة وأكثر فأكثر في الموسيقى الدنيوية"، "اليوم هو" هكذا يقتبس ريمان، المرجع المذكور، ص 353، من الأوتار الاثني عشر لغلاريان (Glareans) المنشور في عام 1547، "الإيونيوس (Ionius) الأكثر تفضيلاً من كل الأنغام"، "صالح بشكل كامل من أجل قطع الرقص، ولذلك فهو بالإجمال أكثرها استخداماً في مناطق أوروبا التي شاهدها"، (جدول الأشخاص، "غلا ريان").

(14) من المتوقع أن فيبر يعتمد على Ambros, *Geschichte* 2, S. 311f., الذي "يرى للمرة الأولى، نظرة كاملة معطاة في جوهر التناغم والتنافر في مسار القرن الثاني عشر البالغ الأهمية في تاريخ الموسيقى".

(15) مثل أمبروز، المصدر نفسه، يسمي Riemann, *Musiktheorie*, S. 181, كمحفوظ أول يشرعن التنافرات والمنسوب إلى فرانكو الكولني، من المتوقع انه نشأ في عام 1280، اليوم البحث المسمى الذي وضع الحجر الأساس في تاريخ نظرية الموسيقى من خلال بحثه المقتضب، الذي يشكل الأساس الأول بالنسبة إلى المعالجة العادية للتنافرات على النقيض من التناغمات وتنص جملته المكونة على ما يلي: "في جميع الحالات يأتي في بداية كل إيقاع تناغمات"، بالنسبة إلى عصر البوليفونية الكاملة التطور وعصر معالجتها للتنافر عند = Riemann, ebd., S. 302f.,

الخاص للتنافر الدينامي في الموسيقى الهارمونية الأكوردية مباشرة الجزء المشدد من الإيقاع. أما نحن فعلينا أن نتأمل التناغمات البوليفونية الصافية، مبدئياً وعلى أقل تقدير بوصفها عناصر في جمال النغم. وليس التنافر، كما هو الحال في الهارمونية الأكوردية العنصر الدينامي نوعياً، الذي يلد التقدم من ذاته، وإنما على النقيض هو نتاج تقدمات الأصوات المقررة لحنياً صرفاً. وهو لهذا السبب دائماً ومن حيث المبدأ "عرَضي" ويجب أن يظهر "متحداً" حيث يمثل التناغم في ذاته بصورة صافية تنافراً "هارمونياً". هذا التناقض في الإحساس الموسيقي الهارموني والبوليفوني نوعياً إنما هو معروف نسبياً بصورة واضحة في القرن الخامس عشر بطريقة معالجة التنافرات في الأغنية الدنيوية الإيطالية من جهة، في الفن الكنسي للأراضي المنخفضة من جهة ثانية[16].

بالنسبة إلى ما يسمى تقنياً فقط "البوليفوني" وإلى الهارمونية الأكوردية الصافية توجد كحالة حدية ثالثة لتعددية الأصوات الموحدة الأصوات الهارمونية مقابل: إدراج بنية الصوت الكلية تحت صوت قائد للحن بوصفه "مصاحبه" الهارموني أو "مكمله" أو "تفسيره" في جميع الأشكال المختلفة اختلافاً كبيراً، والتي يمكن أن تتخذ مثل هذه العلاقات. توجد المراحل الأولى البدائية لهذه الواقعة منتشرة في أكثر الأشكال اختلافاً على وجه الأرض، لكن، كما يبدو، لم يحصل مثل هذا التطور مثلما حصل في الغرب في القرن الرابع عشر

= ربما المقصود من قبل فيبر، المؤلف في عام 1477. والذي تنص فقرته المركزية عن التنافر لدى ريمان، المرجع المذكور، ص 305 والصفحة التالية: "كل زمن للعد (زمن الضرب) يتطلب بالنسبة إلى بدايته دائماً تناغماً أو تنافراً محضراً، والتنافرات الداخلة بصورة حرة (العابرة)، وأيضاً الداخلة تدريجياً والمتواصلة فهي فقط في النصف الثاني أو الثلث الثالث لزمن الضرب أو ثمة قيم سهلة أقصر متاحة".

(16) لتحديد الأراضي المنخفضة، يمكن العودة إلى المعلومة المطابقة في القاموس.

(في إيطاليا). لقد أنجزت هذه الواقعة تطورها بكامل الوعي وصولاً إلى أسلوب فني في الموسيقى الغربية منذ بداية القرن السابع عشر، وكان البدء من جديد في إيطاليا، ولا سيّما وقبل كل شيء في مجال الأوبرا[17].

ولقد اتخذت أيضاً المراحل الأولى البدائية تطابقاً مع هذه الأنماط الحدية أشكالاً مختلفة. "فمصاحبة" صوت غنائي توجد في أنواع موسيقى غير عقلانية سواء أكانت كلامية أم الآتية. يتميز الصوت المصاحب كما هو أحياناً ببساطة كمياً من خلال أنه يحمل لحنه الخاص، لكن يغني بشكل أخفض، وهذا يسمع كمثال على ذلك في غناء كامل في إيسلندا، حيث يتقدم هذا الصوت المصاحب في لحن خاص وأحياناً من خلال، أنه يظهر كيفياً مقابل حاملة اللحن غير مستقل[18]. وهنا إما أنه يتلاعب في الحالة الأخيرة في تحويلات نغمية أو في زخرفات صوتية، وهذا مألوف كثيراً في أشكال مختلفة من الموسيقى في شرق آسيا (في الموسيقى الصينية واليابانية). يمكن القول بأنه يوجد إذا كان هوغو ريمان مصيباً في تفسيره للمفهوم الذي هو موضع خلاف[19] وأيضاً في الموسيقى

---

(17) يعني فيبر الأسلوب الموحّد الذي جرى الحديث عنه أعلاه ص 373 وأدناه ص 438 من هذا الكتاب فلورنتينر كاموراتا (Florentiner Camerata) (جدول الأشخاص، مونتفردي).

(18) فيبر يعتمد على *Studien*, Hammerich, S. 349f., الذي يذكر "Descriptio Cambriae" من جيرالدوس كاميراتا (1194): "إن وصف هذا الغناء الثنائي الصوت يتوافق مع الغناء الثاني الآيسلندي: الصوت الأول ينفذ بصورة منخفضة، في حين يتيح الصوت الآخر في الوقت ذاته سماع لحن جميل"، هامريش (Hammerich) يؤكد في النهاية "توافقاً كاملاً" لتعددية الأصوات، التي يمكن إرجاعها إلى التأثير الكنسي، مع ما يسمى بالأورغانوم الهوخبالدي".

(19) Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 1, S. 119, يقتبس المفهوم (Krusis hypo ten oden) من = Plutarch, *Peri musikes*,

الهللينية القديمة (كمفهوم وحيد لهذه البداية المعروفة التعددية الصوت): الآلات تتناغم مع الصوت الغنائي، وإن كانت تدخل تلوينات بين أنغامها الرئيسة تلوينات (حيث توجد بالنسبة إليها، تبعاً لتأكيد المصادر البيزنطية ترسيمات نمطية)[20]. أو على العكس هكذا حيث إنه إلى جانب حركة اللحن يوجد لحن مرافق أو ألحان مرافقة

= الفصل 28 في الأصل ويترجم حرفياً "إذا كان يقصد بذلك أرشيولوكوس (Archilochos) من بايوس الذي عاش تقريباً بين الأشياء"، Westphal, *Plutarch*, S. 53, يقدم في ترجمته ذلك المصطلح مع "المصاحبة المنحرفة عن اللحن"، ويتحدث في *Altertum*, S. 53, عن "الأنغام المتآلفة السمفونية" بمعنى، كما يعلق نقدياً Riemann, *Musikgeschichte*, 1/ 1, S. 119, "تعددية أصوات نعلي من نوع الطباق (Kontrapunkt)"، حيث يظهر عزف الآلات "في موقع نغمي أعمق"، بوصفه لحن غناء، مقابل ذلك يرى ريمان، المرجع المذكور، عزفاً على الآلات يتردد "أثناء الغناء"، "أو بين فترات الغناء".

(20) فيبر يعتمد على تقييم المصادر البيزنطية لدى Riemann, *Metrophonie*, S. 1-9, sowie ders., وكذلك على كتابة النوطة البيزنطية، وأكثر تفصيلاً لدى فاغنر: Wagner, *Einführung* 2, S. 52f., لدى تحليله، لكتابة النوطة بالنسبة إلى محترفي الغناء في الصلاة الإغريقية للعصر الوسيط، اكتشف Riemann, *Metrophonie*, S. 1, 3f., بأنه خلف "هذا السخف من الإسراف غير المفهوم بالعلامات، الذي لا يعني شيئاً"، يوجد "مشروع محكم التخطيط": التمييز بين "علامات النغم الخاصة"، (فوناي (Phonai)) "بوصفها إشارة كبيرة محددة (آفونا (aphona))"، في النهاية تكون في العادة حمراء، بالنسبة إلى علامات الأبعاد السوداء المكتربة في الأعلى أو في الأدنى، وهي لا تحسب على النقيض من الفوناي في *Metrophonie* (وهي نظرية تبحث في معنى الأبعاد وفي علامات الأنغام والتدريب عليها)، لأنها بوصفها "زخرفة جانبية كتزيين"، صالح للأنغام الرئيسية، دونما معنى مستقل له أهمية نغمية خاصة، في هذا التمييز أنغام رئيسة وبين أنغام ثانوية غير محسوبة يرى ريمان، المرجع المذكور، ص 4، بقية من الممارسة الموسيقية الإغريقية (كروزيس (Krusis))، إلى هذه الفوناي المميزة من قبل ريمان بين (سومانا = جسدي) وبين (بنوماتا = تنفسي) انظر أعلاه ص 330 إلى الأفوناي يعود فيبر، أدناه ص 408 من هذا الكتاب.

كثيرة متبدلة أو متزامنة تطلق بوصفها "نغمة باص" طويلة.

يمكن أن يكون الصوت المرافق في جميع هذه الحالات إما صوت الغناء المنخفض والمرتفع أو صوت الآلات، سواء أكانت تعددية الأصوات من هذا النوع قادمة من الغناء أم من الآلات فيأتي لدى أكثر من صوتين بوصفهما حاملين للحن (تنور، وكانتوس فيرموس في لغة العصر الوسيط)، على الغالب الصوت المتوسط. وهكذا في موسيقى غاميلان الجاوية، حيث يكون صوت الغناء هو الذي يحمل النص، أو لدى الموسيقى الآلاتية الصرفة، عندما تقود آلات القرع في الصوت المتوسط الكاشوس فيرموس (اللحن الرئيس في الجملة الطباقية)، وإلى جانبها توجد الأصوات العليا المشكلة في ما يحدد صوت منخفض طبقاً لإيقاع خاص أنغاماً مفردة معينة بذاتها. في العالم الغربي كان من المعروف أنه كان يصلح في فن الموسيقى كأمر بديهي، إن الصوت الرئيس (في الأصل هو موضوع من الكورال الغريغورياني) لكنه صوت منخفض، الذي يحقق عبره "الصوت الأعلى" (Diseantus) تشكيلاته اللحنية، ذلك أن العكس تحدد لدى الغناء السداسي والثلاثي ذي الأهمية البالغة في تاريخ الموسيقى وذلك لدى الفرنسيين والإنجليز عندما دخل هذا الغناء في فن الموسيقى، بوصفه مصاحبة خاطئة واحتفظ بصورة دائمة بهذا الاسم. ذلك أن الصوت العالي الذي أصبح حاملاً للحن وهو ما كان ذا أهمية بعيدة المدى بالنسبة إلى تكوين الهارمونية، بصورة خاصة لتكوين الموقع المهم للباص بالنسبة إلى هذه الهارمونية كدعامة هارمونية إنما هو في فن الموسيقى الغربية نتاج تطور طويل. لم يكن "البوردون" (صوت القرار المتواصل الطويل) البدائي بصورة خاصة باصاً، ليس بمعنى، الصوت المتواصل يجب أن يقع دائماً في الأدنى. بالنسبة إلى إحدى قبائل سومطرة (كوبو) يذكر هورنبوستل

بوردوناً صوتياً في الصوت، الأعلى، على الرغم من أن القاعدة تنص بطبيعة الحال على أن البوردون الآتي وأنه يقع في الصوت المنخفض[21]. ونحن لا نستطيع مطلقاً أن نفسر أبعد من ذلك البوردون كقاعدة هارمونية مثل نقطة الأورغن. وهو مثل جميع تعددية الأصوات البدائية غالباً ليس وسيلة جمالية مستخدمة لصالح ملاءة النغم دونما أهمية هارمونية أو على أقل تقدير عندما ينطلق من آلات قرع تكون له بالدرجة الأولى أهمية إيقاعية، غير أنه في الغالب مثلما يمكن القول يحمل معنى هارمونياً بصورة غير مباشرة، وهو حقاً هناك، حيث يظهر[22] بوصفه drone - base منطلقاً من آلات قرع (غونغ، عصار الصوت)، لا تعطي آلة القرع فقط، وأيضاً ليس إيقاع الغناء، الذي حوله تبدو في بعض الأحيان في إيقاعيتها الخاصة غير مهتمة، لهذا فإن المغني المعتاد على Drone - base لا يسقط انطلاقاً من الإيقاع، وإنما انطلاقاً من اللحن، عندما تفتقد تلك القاعدة: المسافة المتغيرة المعروفة من خلال التمرين للحن من النغمة المرافقة تقدم له خدمة بكل وضوح رغم لاعقلانيته الهارمونية بوصفها "رغامة"[23]. وفي النهاية يوجد التوجه المباشر للحن الرئيس للغناء

---

(21) المعني هو Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 300f.

(22) مفهوم «dorne - base» استقاه فيبر من Adler, *Heterophonie*, S. 21f., الذي يقول بالاعتماد على: William Chappell, *Popular Music of the Olden Time: A collection of an Ancient Songs* (London: Chappel, 1855/ 1859):

"نحن لدينا هنا إلى جانب الحركات الموازية، إلى جانب الحركات الجانبية والحركات المعاكسة المتشظية، أيضاً ذلك النوع الذي يحدده كابل لواحد من الأشكال الأساسية لتعددية الأصوات الإنجليزية: الـ Drone-base أي باص مستلق مثلما العزف على آلات وطنية مثل الهورن بايب، وهوردي غوردي، أعواد المتسولين، والأورغانيستروم".

(23) لا يمكن هنا التأكيد من فيبر عن "الدعاية" في ما إذا كان الإيقاع واللحن يمضيان مفترقين، وبصورة خاصة لدى الهنود الحمر في أميركا الشمالية الذين ذكروا سابقاً، من المحتمل أن فيبر استقى ذلك من Densmore, *Chippewa*, S. 5f. und 15, "يظهر الطبل =

للبوردون بطبيعة الحال بشكل غير قليل (كما هو الحال لدى الهنود الحمر في أميركا الشمالية)، من الملاحظ أنه لدى الهنود وفي مناطق أخرى من العالم تصلح النهاية على النغمة المعطاة من خلال آلة القرع على أنها النغمة الطبيعية انطلاقاً من بوردون مزدوج النغمة، مثلما يحصل (كمثال على ذلك لدى الآلات مخمسة أو مؤكتفة "الأوكتاف")، يمكن أن يحصل وبسهولة تطور مشابه لـ Basso Ostinato(*) لدينا[24]. وتعرف مثل ذللك موسيقى الفاغاكو (الآلاتية) اليابانية، التي تأخذ لديها آلة الكوتو (الهارب المستلقي) هذا الدور، حيثما يكون الإحساس بالهارمونية في تصاعد، يمكن للبوردون الآلاتي الواقع منخفضاً، أن يدفع بصورة قوية بهذا التطور إلى الأمام، من حيث إنه يتطور إلى نوع من أساس الباص ويحقق تكوين التناغمات من الأدنى نحو الأعلى.

في مقابل هذا النوع من تعددية الأصوات الملحقة يوجد الآن كمرحلة سابقة (وليست المرحلة السابقة) للبوليفونية المنسقة ما يسمى حديثاً "التغاير الصوتي"[25] إنه طرح متزامن لموضوع ما من قبل

= ليكون بمثابة تعبير مستقل، كما في أكثرية عريضة من الحالات تبدو وحدة الإيقاع للطبل مختلفة عن تلك التي للصوت".

(*) يعني تقديم موضوع متغير يعود دائماً بتنويعات في القرار (المترجم).

(24) يؤيد فيبر Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 301.

(25) Adler, *Heterophorie*,

الذي من المتوقع أن تحديد فيبر (ليس: آل) يعود إليه، يسمى في المرجع المذكور، ص 27 وص 24، *Heterophonie* "منطقة الأصل المشترك لتماثل الصوت (Homophonie) وتعددية الأصوات (Polyphonie)" وهي "نقطة المرور المهمة بالنسبة إلى تعددية الأصوات بالمعنى الغني خصوصاً"، فيبر يتبع في نقده Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 302, الذي من دون أن يذكر آدلر بالاسم يؤكد: "بأن المرء لا يجوز أن يبحث في التغاير الصوتي، إذا لم يكن يريد أن يوسع دلالة هذا المفهوم ليس دونما قصد عن نقطة العبور الوحيدة والأكثر أهمية في تطور تعددية الأصوات".

أصوات متعددة في تنويعات لحنية متعددة، بحيث تبدو هذه الأصوات الكثيرة بأنها تسير في طريقها غير معنية ببعضها البعض، على كل حال لا يكون الاهتمام منصباً بصورة غير واعية على طريقة التناغمات، وهي تجد نفسها إلى حد كبير متحدة مع المصاحبة الآلاتية، التي تعمل في خدمتها بوصفها "دعامة". غير أنها ترِد من دون مثل هذه الدعامة وذلك في المراحل الأكثر بدائية. على أنها تظهر في أكثر الأشكال بدائية، كمثال على ذلك لدى الويدا الخالية من الآلات، كغناء مشوش، للمغنين المنفردين، الذي تتغير لديه هذه النوطات المتشابهة بطريقة غير قابلة للتحليل مؤقتاً، مثلما ترد أيضاً في الغناء المنفرد، وتتطابق أحياناً إبان ذلك في النهايات، إما في الصوت المنفرد وإما في بعد متناغم. حسب فرتهايمر[26] يبدو أن تأثير الغناء المشترك وإمكانيته يقومان جوهرياً على أن الأنغام الختامية للحن تصبح قيمتها الزمنية أكبر (وبالاسم) أكثر ثباتاً مما هو عليه الحال من الغناء المنفرد ومن خلالها ينتظم إدخال الأصوات الأخرى. ولقد سجلت فونوغرافيا أمثلة بديعة عن تغاير الصوت الفطري والمتطور نسبياً لدى الفلاحين من قبل السيدة يوجيني لنييف من الغناء الشعبي الروسي من أجل أكاديمية بينرسبورغ[27]. لكن تطور موضوع التغاير الصوتي يظل هنا كما في جميع أنواع الموسيقى

---

(26) Wertheimer, *Wedda*, S. 306,
هنا يوجد "الغناء المشوش ذو الطابع الكورالي" المقتبس من قبل فيبر وغير القابل للتحليل بصورة كافية على أساس نقص الرقابة الفونوغرافية.

(27) المقصود هي Lineff, *Velikorusskija*,
هذا الفلكلور هو التفقاسي، من المتوقع أن فيبر يعود إلى Adler, *Heterophonie*, S. 19f. und 24f.,
الذي طبع مثل هذه الأمثلة من أغاني الفلاحين الروس واعتمد بذلك على تسجيلات لنييف وتحليلاتها، ذلك أنها "أظهرت نتائج جميلة جداً" كان رأياً عاماً للإثنولوجيين المعاصرين، يمكن العودة إلى Stumpf, *Anfänge*, S. 961f.

الشعبية القديمة مرتجلاً، وحيث إن الأصوات المتعددة إبان الغناء لا تشوش على بعضها البعض إيقاعياً أو لحنياً صرفاً فإن ذلك يقوم على تأثير التقاليد الراسخة للجماعة: إذ لا يستطيع سكان قريتين مختلفتين أن يغنوا مع بعضهم[28] البعض بطريقة تعدد الأصوات. وأيضاً هنا يفتقد أي من التنظيم الهوموفوني الهارموني، أو التنظيم الطباقي وصولاً إلى وحدة تحقيق الانسجام. من ناحية ثانية يوجد لدى التغاير الصوتي، الشعبي المرتجل بصورة صافية وأكثر من ذلك لدى تمرينها المطابق للفن، أنه يجري الاهتمام بالتناغمات بطريقة أنه يتم تجنب تنافرات محددة كما يجري البحث عن أنواع محددة من التناغمات، بداية لدى الأنغام الختامية من مقاطع لحنية، التي تكون من ثم ـ مثلما هو الحال في الموسيقى اليابانية ـ توافقات أو تناغمات أخرى، بصورة خاصة على الغالب خماسيات، إلى هذا الحد ولكن جوهرياً ليس أبعد وصلت البوليفونية الصينية، وبذلك فهي تجد نفسها قريبة من مستوى (Discantus) الصوت العالي"[29]، الذي وجد أحياناً في ابتعاد الأصوات عن الانسجام في تناغم متبدل وفي تضافرها في الانسجام، وأحياناً في خلق صوت عالٍ ملوّن ومرتجل فوق "التنور" اللحن الرئيس المأخوذ من الكورال الغريغورياني.

إذا توحدت الأصوات المتعددة مع بعضها البعض، هارمونياً،

---

(28) Lineff, *Caucasus*, S. 564,

نعني بذلك في ما يخص "المزامير تغنى من قبل سكان أورلونكا، وأفيموفكان وتامبونكا في دوكوبوري"، "حيث هناك يوجد شكل نمطي لكل مزمور، مثلما يكون مع الغناء الشعبي، أما الموضوع الرئيسي فينبغي أن يكون معروفاً من قبل جميع أفراد الطائفة، وقد يوجد هنالك تغييرات بسيطة، التي تخلق اختلافات بين إنجازات مجموعات مختلفة من المغنين الذين ينتمون إلى قرى مختلفة".

(29) يعلق فيبر على: Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 302, Hornbostel/Abraham, *Japaner*, S. 333.

كان الشكل الأكثر راديكالية هو شكل الحركة الموازية الصارمة في أبعاد التناغم: "الأورغانوم"[30]، البدائي المستدعى كثيراً للعصر الوسيط المبكر، والذي يوجد منتشراً في أرجاء الأرض، كما هو الحال في القرن العاشر حيث ذكره هوكبالد مسيئاً فهمه ربما جزئياً، وقد كان حقاً بصورة خاصة بوصفه الشكل الأقدم لفن الموسيقى الكلاسيكية المتعددة الأصوات (مثلما يقال أيضاً في اليابان)[31]. بالدرجة الأولى في (إندونيسيا ولدى قبائل البانتو وفي مناطق أخرى) تدور المسألة حول موازيات خماسية وموازيات رباعية[32]. في ما يخص أهمية الأبعاد بالنسبة إلى ضبط (دوزنة) الآلات تكون المتوازية الخماسية الممنوعة بصورة صارمة في فن الموسيقى الطباقية وفي الموسيقى الكلاسيكية فطرية بالتأكيد، إلى جانب ذلك يذكر فون هورنبوستل (بالنسبة إلى جزر الأدميرالية) متوازيات[33] ثنائية مثل تلك

---

(30) حول حديث، المعاصرين في ما يخص هوكبالد (Hucbald) "المكتشف" للغناء الموازي في التناغمات، انظر ما كتب حوله في جدول الأشخاص، أدناه ص 483 من هذا الكتاب، فيبر يعتمد في نقده على Riemann, *Musiktheorie* S. 22, und ders., *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 137f., 143,

الذي ينتقد قائلاً بأن هوكبالد بدا متصلباً في كتاباته، حيث رأى "الحركة الموازية في الخماسيات على أنها الشيء الأساسي"، للغناء الأصلي. بالمقابل تقوم الحقيقة على أنه "لا توجد مطلقاً حركة موازية متصلبة وإنما أكثر من ذلك انفصال متبدل وعودة وصولاً إلى الانسجام وهذه هي الخاصية الأكثر وجاهة للأورغانوم".

(31) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 335,

يذكر أن من أجل التمييز بين الموسيقى الكلاسيكية عن الموسيقى الشعبية لدى اليابانيين الأطروحة التي جرى الحديث عنها في البحث، والتي تبعاً لها "لدى الموسيقى الكلاسيكية يتحرك كل من الغناء والمصاحبة دائماً في متوازيات (متوازيات الأوكتافات، يتوازيان مع الخماسيات)، في حين ينبغي أن تكون الموسيقى الشعبية فقط وحيدة الصوت".

(32) يستحضر فيبر Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 299.

(33) المصدر نفسه، ص 300، وانظر: Hornbostel/ Stumpf, *Untersuchungen*, S. 266.

التي تنسب إلى اللومبارديين[34]. في هذه الحالة يمكن أن يكون هناك التناغمان الكاملان و"التونوس" (Tonos) المنتج من خلالهما كاختلاف بمثابة الحاملين المفضلين للمتوازيات. زيادة على ذلك فالتناغم الثنائي الذي ينبغي أن يوجد من أجل النهايات في موسيقى الغاغاكو اليابانية تبعاً لإيضاحات موسيقي ياباني نقل عنه شتومبف، إنما هو على أقل تقدير متتابع وليس متزامناً[35]. بالمقابل تبدو متوازيات ثلاثية فعلية أي استخدام هارموني للثلاثي بقدر ما هو معروف أنها فقط بصورة متفرقة، مثلاً في أغانٍ كورالية في التوغو وفي الكاميرون (تبدل ثلاثيات كبيرة وصغيرة) وهنا ربما تحت تأثير النفوذ الأوروبي[36]. وهي توجد كألحان منبعثة من الهارب في واحد من أنواع العزف المرحلي الآلاتي لدى قبائل البانتو المذكورة سابقاً حسب دراسات تريلليس[37]. إن الثلاثي (من خلال تضعيفه المؤأكتف) والسداسي بوصفهما أسساً نمطية محلية للبوليفوني، تبدو وهي قابلة بالتأكيد للبرهان، لكن بالنسبة إلى أوروبا الشمالية فقط، وخاصة إنجلترا وفرنسا، على أنها مواطن المصاحبة الخاطئة (Faux -

---

(34) هكذا لدى: Ambros, *Geschichte* 2, S. 349, Riemann, *Musiktheorie*, S. 339, und Adler *Heterophonie*, S. 22f.

(35) Stumpf, *Siamesen*, S. 127, Anm. 1,

ذكر فيبر 1901 عن قائد أوركسترا ياباني يدرس في برلين والذي شرح له الأنغام الثنائية المثيرة للانتباه التي تمضي وتعود في الوقت ذاته بأن المسألة تدور حول ضرب متتابع ومفاجئ لوترين متجاورين.

(36) حسب: Hornbostel, *Mehrstimmigkeit*, S. 300, und Stumpf, *Anfänge*, S. 98,

علينا أن نرجع "شبه المتوازيات" وحتى "إلى حد كبير جداً" إلى التأثير الأوروبي.

(37) فيبر يعود إلى: Trilles, *Légendes*, S. 171f., للمقارنة أعلاه ص 372، الهامش رقم 85 من هذا الكتاب.

bourdon) ومواطن تطور تعددية الأصوات[38] إجمالاً العائدة إلى العصر الوسيط. ذلك أن الغناء الثنائي الشعبي في البرتغال ينبغي أن يعرف متوازيات الثلاثيات ومتوازيات السداسيات إلى جانب الخماسيات يمكن أن يقوم على تأثير تطور الموسيقى الكنسية[39].

لا يعني مطلقاً وجود تعددية الأصوات في ذاته، وحتى على قاعدة الأبعاد الهارمونية اختراق النسق الصوتي بكامله لموسيقى ما على قاعدة مبادئ تكوين الصوت الهارمونية، على العكس من ذلك قد يحصل، مثلما ذُكر[40] (اعتماداً على هورنبوستل)، أن

---

(38) براهين مطابقة نجدها لدى: Wooldridge, *Collection*, S. 572f., und Adler, *Harmonie*, S. 785f. und 790f.,

الذي يعتمد خاصة على الفصلين الخامس والسابع من (De modis Anglicorum): بحث في علم الطباق في الموسيقى كما هو الحال في الفرنسية وكذلك الأمر في الإنجليزية. في البحث المكتوب عام 1480، تحت عنوان: «De praeceptis artis musice et practie compendiosus Libellus»,

زيادة على ذلك لدى Riemann, *Musiktheorie*, S. VIIIf., 141f., ders., *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 161f.,

حيث يستفاد من مصادر تعود إلى القرن الثالث عشر والتي تشهد على ظهور "تصرف شديد البروز" مؤداه "أن سلسلة الخماسيات ضمن عناصر اللحن" "تعوّض، راديكالياً من خلال سلاسل ثلاثية أو سلاسل سداسية" ذات أصل إنجليزي، المرجع المذكور، ص 295، ريمان يوجز قائلاً: "الصوت العالي الموازي الإنجليزي في الثلاثيات أو السداسيات أو في ثلاثيات وسداسيات في البداية والنهاية في تناغمات كاملة (توافق، أوكتاف، خماسي) إنما هو على أقل تقدير نقطة الانطلاق للأسلوب، الذي أصبح الآرس نوفا (Ars Nova) القارية، ربما أيضاً نقطة الانطلاق لتعددية الأصوات بكاملها بما في ذلك الأورغانوم القديم"، (انظر القاموس "Fauxbourdon", "Organum").

(39) لا يمكن إقامة البرهان بصورة دقيقة على مصدر فيبر، ربما كان يعود إلى Bellermann, *Volkslieder*, S. 108f.,

أغنية حب مطبوعة ذات ثلاثة أصوات: "معركة الخاسر".

(40) انظر أعلاه ص 344 والصفحة التالية وص 394 من هذا الكتاب، المقصود هو Hornbostel, *Wanyamwezi*, S. 1036.

اللحنية تتبدى على أنها غير ملموسة بالكامل وتستخدم وهي في الظاهر غير مهتمة ثلاثيات حيادية وأبعاداً لا عقلانية مشابهة. إن التوتر بين المحدد اللحني والمحدّد الهارموني إنما هو خاص بتعددية الأصوات البدائية، مثلما هو خاص باللحن البدائي، لذلك لن يكون قد انطلق من أورغانوم الغرب تطور نحو الهارمونية، لو لم تكن قد نشأت شروط أخرى لصالحه وبصورة خاصة الدياتونيك الصافي بوصفه أساساً للنسق الصوتي لفن الموسيقى.

للإجابة عن السؤال: لماذا تظهر تعددية الأصوات في بضعة مواقع من الأرض، وتفتقد في بعضها الآخر، لا يمكن إعطاء جواب موحد على أقل تقدير الآن بصورة نهائية. السرعة (Tempo) المختلفة، التي هي مناسبة للآلات المستخدمة في ما بينها وفي العلاقة مع الصوت الغنائي، الأنغام المتواصلة بالعلاقة الأنغام المتقطعة للآلات الوترية التي تضرب بالريشة، لدى تبدل الغناء التأثير اللاحق أو تواصل الأنغام الختامية المنتشرة تقريباً في كل مكان لواحد من الأصوات إبان دخول الصوت الآخر، الأثر الجميل للأنغام المنطلقة من الهارب وأثناء العزف المتتابع، تعددية أنغام بعض آلات النفخ القديمة لدى السيطرة التقنية غير الكاملة، وأخيراً الضرب المتزامن لدى ضبط الآلات يمكن أن تكون قد استطاعت أن تفعل فعلها مجتمعة كل منها حسب الظروف ووحدت نفسها مع مصادفات لم تعد متاحة الآن.

في المقابل يطرح السؤال نفسه الآخر: لماذا تطورت في نقطة ما من الأرض انطلاقاً من تعددية الأصوات المنتشرة بعيداً سواءً أكانت البوليفونية أو الموسيقى الهارمونية الموحدة الصوت أم كان النسق الصوتي الحديث إجمالاً، على النقيض من مناطق أخرى كما

هو الحال في العصور القديمة الهللينية وأيضاً في اليابان، وعلى أقل تقدير بشدة مماثلة للثقافة الموسيقية.

ولو سأل المرء عن الشروط النوعية للتطور الموسيقي في بلاد الغرب، لكان الجواب يرتبط بأشياء كثيرة أهمها اختراع كتابة النوطة الحديثة لدينا(41). إن كتابة النوطة بطريقتنا إنما هي بالنسبة إلى وجود مثل هذه الموسيقى، كما هي الآن بحوزتنا، ذات أهمية أساسية تماماً مثل طريقة كتابة الكلام بالنسبة إلى إقامة البنية الفنية اللغوية، ربما نستثني الكتابة الهيروغليفية والشعر الصيني، الذي ينتمي لديه الانطباع البصري لعلامات الكتابة، بسبب بنيتها الفنية بوصفها جزءاً مكوناً مندمجاً وصولاً إلى استمتاع كامل وفعلي في الإنتاج الشعري. لكن في النهاية كل نوع من الإنتاج الشعري إنما هو مستقل تماماً عن نوع وطريقة بنية الكتابة. أجل، عندما ينطلق الإنسان من الإنجازات الفنية الأكثر عظمة للنثر، إلى القمة الفلوبيرية (فلوبير) أو إلى فنية أوسكار وايلد أو إلى الحوار التحليلي في مسرحيات إبسن، بإمكانه أن يفكر في المبدأ أن الإبداع الإيقاعي اللغوي الصرف ذاته مستقل الآن عن وجود كتابة بالإجمال. إن عملاً فنياً موسيقياً معقداً بشكل ما إضافة إلى أنه حديث لسنا قادرين على إنتاجه دونما وسائل كتابة التدوين الموسيقي لدينا حتى ولا نستطيع إعادة إنتاجه ولا تقديمه إلى الأجيال القادمة: وهو لا يمكن أن يوجد دونما هذا التدوين لا في المكان ولا في الزمان، فضلاً عن أنه لن يكون بمثابة ملكية داخلية لمبدعه. هذا وتوجد علامات التدوين الموسيقي بأية طريقة كانت في مراحل

---

(41) يتبع فيبر في بناء دراسته Hornbostel, *Melodie*, S. 12, الذي "أراد أن يبين لأي غريب ويشرح له باختصار الأشياء، التي تحددها ثقافتنا الموسيقية منذ الآن بأكثر الأشكال وضوحاً"، علينا أن نسمي ثلاثة أشياء: "الهارمونية، والتنويط والبيانو". انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 119 من هذا الكتاب.

بدائية نسبياً، ولا تمشي يداً بيد وفي كل مكان مع اللحنية المعقلنة. فالموسيقى العربية الحديثة مثلاً، على الرغم من أنها موضوع المعالجة النظرية، إنما هي في المرحلة الطويلة منذ الاجتياح المغولي خسرت تدريجياً نسقها التدويني القديم، حتى أصبحت فاقدة للتدوين تماماً[41a]. في حين كان الهللينيون واعين لطبيعتهم كشعب كتابة في مجال الموسيقى بشيء غير قليل من الزهو. فعلامات التنويط كانت بالاسم بالنسبة إلى المصاحبة الآلاتية تقريباً لا يمكن الاستغناء عنها، ما دامت هذه المصاحبة لم يكن لها أن تسير في قطع معقدة ليست وحيدة الصوت مع صوت الغناء. إن التشكيل التقني لعلامات كتابة النوطة القديمة غير مهمة هنا، إذ هي ذاتها بدائية جداً في الموسيقى الصينية. فالموسيقى الفنية لشعوب الكتابة تستخدم أحياناً أعداداً، نظامية مطابقة للقاعدة جداً لكنها تستخدم حروفاً لتحديد الأنغام. وهكذا أيضاً فالهللينيون[42] توجد لديهم علامات صوتية مثلما كان عليه الحال بالتأكيد لدى الأقدمين والعلامات الآتية بالنسبة إلى الأنغام ذاتها توجد مستقلة إلى جانب بعضها البعض، كما هو الأمر في المصطلحات البيزنطية حيث تكون تسمية الحركات اللحنية المماثلة بالنسبة إلى الغناء والآلات مختلفة[43]. لقد وصلت إلينا علامات التنويط من خلال الألواح الأليبية وهي نتاج عصر الإمبراطورية[44] ذلك أن مثل هذه الألواح التي كانت قد وضعت، تعني الإشارة إلى

(41a) من المحتمل أن فيبر يعتمد على Kiesewetter, *Araber*, S. 65, an.

(42) بالنسبة إلى تقدير العمر يمكن القول بأن فيبر يعتمد على ريمان، Riemann, *Notenschrift*, S. 2; Wolf, *Notationskunde* 1, S. 15, 20; Gevaert, *Mélopée*, S. 383f., und auf Bähr, *Tonsystem*, S. 213, stützen.

(43) لم يكن بالإمكان العثور على مصدر فيبر.

(44) لدى Wolf, *Notationskunde* 1, S. 35f., und Riemann, *Notenschrift*, S. 2f., توجد علامات تنويط إغريقية من قبل أليبوس (Alypius) (نحو 300 بعد الميلاد).

التحقق العملي للنسق. لو دققنا بالاسم في تحديدات بيكنا (Pykna) الكروماتيك والإنهارمونيك لوجدنا أنها نسبياً مقترنة بالإشكالات. وهي كنوطات بالنسبة إلى المنفذ يمكن أن تكون قد أوجدت لدى مهمات معقدة بشكل ما صعوبات، حتى إن "برنامجاً" (Partitur) بسيطاً لم يكن من الممكن التفكير فيه بهذه الوسائل. من الملاحظ أن قائد الكورال كان يعطي في التمرين الموسيقي العملي لأغاني الكورال المصاحبة للرقص كيفية الإيقاع بالقدم وبالتالي مسار الأغنية باليد. وهذا يعني أن قيادة الكورس من طريق حركة اليد (Cheironomie) كانت تصلح بوصفها عنصراً مكوناً دامجاً لعملية الارتباط بين غناء الكورس وبين حركة الرقص (Orchestik) وعُزلت بوصفها حركة رياضية إيقاعية ثم جرى التمرين عليها بصورة مستقلة عن الرقص الخاص[45]. ذلك أن التطور الذي يمكن إقامة البرهان عليه لتسمية الحروف، التي جرت لاحقاً في بلاد الغرب - في القرن العاشر، مثلما يبدو، استخدم بعد عدة تقلبات، الحرف A لتسمية النغمة المطابقة له الآن، تشير إلى شيء واحد: هو أنه إبان نشوء هذه التسمية لم تكن "الأنغام الكنسية" تعني شيئاً، لأن الحروف هنا، كما كان الأمر لدى الهللينيين كانت توجه الاهتمام إلى نسق الكورد الرباعي[46] (Tetrachord). مع ذلك لم تلعب تسمية الحروف في الممارسة الموسيقية في القسم الأكبر من بلاد الغرب أي دور

(45) يعتمد فيبر على أناس كثيرين منهم: Fleischer, *Neumenstudien* 1, S. 25f.; Stumpf, *Probleme*, S. 49; Riemann, *Musikgeschichte*1/ 1, S. 151f., und ders., *Byzantinische Notenschrift*, S. 34,

(القاموس "Orchestik" "cheironomie").

(46) من المتوقع أن يعتمد فيبر على: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 184, und Wolf, *Notationskunde* 1, S. 37-40.

مستمر، وهي في النهاية اختفت تماماً ما عدا بالنسبة إلى منطقة التطور الأضعف لتعددية الأصوات: ألمانيا، لأنه في المناطق الكلاسيكية لتعددية الأصوات أدى خدمة بالنسبة إلى التمرين على السلم الدياتوني منذ عصر غيدو نسق سلم المقاطع (Solmisation) (المقاطع تعطي للأنغام أمكنتها) مع هكساكورداتها المنطلقة من صول، دو، فا وتمكّن من خلال نقل أبعاد الهكساكورد إلى أطراف اليد (مثلما يوجد في الهند) من اعتماد لغة[47] حركية. وكانت قد استخدمت على رموز الكتابة بالنسبة إلى استخدام المغنين الكتابة الصوتية المحلية في الشرق ولاحقاً في الموسيقى الكنسية البيزنطية لتحديد ارتفاع النغمة وحركتها (Neumen). هذه الإشارات[48] إنما

---

(47) "مع عصر غيدو"، فيبر يشير هنا إلى غيدو فون أريزو (Guido von Arezzo)، وهو يعتمد كما يظهر من إشارته، انظر أعلاه ص 360 من هذا الكتاب على Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 175f. und 184,

وبعد ذلك على Ambros, *Geschichte* 2, S. 175f.,

حيث تكونت "اليد الغيدوية" حيث يكون لدى الإنسان مع رؤوس الأصابع حسابياً تسعة عشر عضواً تماماً بقدر سلم الأنغام لدى غيدو.

(48) قد يكون المقصود بذلك الأعمال التالية: Fleischer, *Neumenstudien* 1, 2, 3; Riemann, *Notenschrift*, S. 9-14, ders., *Musikgeschichte* 1/2, S. 81ff., Thibaut, *Notation*, und Riesemann, *Notationen*,

لقد استقى فيبر الإشارة إلى الأبحاث الخاصة حول اتلنويط البيزنطي والروسي من الأب جان باتيست تيبو (Jean Baptiste Thibaut) وأوسكار (Oskar) ريزيمان (Riesemann) وأيضاً من: Wolf, *Notationskunde*، الفصل 1-2: نبرة كتابة النوطة، ص 61 - 96، حيث تتم الإشارة إلى أبحاث العالمين الاثنين وكذلك: Wagner, *Einführung* 2, S. 11f. und 65,

مع نظرة على البحاثة المهمين بالنسبة إلى الإشارات (Neumen). هي تشير إلى الأطروحة التي يمثلها فيبر في النهاية، والتي أطلقها فلايشر في: Fleischer, *Neumenstudien* 1, S. 25f.,

وفاغنر ولو كان بشكل مختلف: Wagner, *Einführung* 2, S. 11f. und 171، حول الأصل الكايرونومي (حركة اليد) للإشارات، التي ترتبط تبعاً لها كتابة النوطة مع حركات اليد لما يسمى "رسم اللحن". كان الرأي السائد في العصر هو أن فك رموز الإشارات "لم يتحقق =

هي الحركة اليدوية بالنسبة إلى رموز مكتوبة: اختزالات من أجل مجموعات خطوات أنغام لحنية وعادات غنائية، والتي لم يتحقق النجاح تماماً في فك رموزها على الرغم من جهود أوسكار فلايشر، هوغو ريمان، جان باتيست تيبو (Jean Baptiste Thibaut)، ف. ريزيمان وآخرين. وهي بدورها لا تُعطي ارتفاع الصوت المطلق ولا القيمة الزمنية للنغمة المنفردة، وإنما فقط خطوات النغمة الناتجة من الرموز ضمن المجموعة المفردة وطرق الغناء (مثال على ذلك الغليساندو) بصورة واضحة بقدر الإمكان، لكن مثلما تشير المماحكات المتواصلة واختلافات التفسير من جانب كهنة كورالات الدير، وأيضاً هذه بالاسم تمييز خطوات الدرجة الكاملة عن خطوات نصف الصوت، ليس في الحقيقة دقيقاً، إنها حالة جاءت بالتأكيد في النهاية لصالح مرونة ترسيمة الموسيقى الرسمية مقابل الحاجات اللحنية للممارسة الموسيقية وبذلك دخول التقاليد المقامية في تطور الموسيقى. إن تحسين كتابة النوطة مقابل هذه الفوضى شكّل منذ القرن التاسع موضوع تأملات، في الشمال (هوكبالد) كما في الجنوب (المخطوط الكنسي من ديرسان سلفادور قرب مسينا) تمارس بحماسة من قبيل علماء الموسيقى الرهبان[49]، على أن استقبال

= له النجاح بعد" يخبر حرفياً مثل فيبر أيضاً طريقة الإشارات في "Neumen," in: Pierer, *Lexikon*, Band 11, S. 830.

يستند وصف فيبر التالي للإشارات إلى: Wagner, *Einführung*, 2, S. 20, und Friedmann, *Gesang*, S. 37f.

(49) Ambros, *Geschichte* 2, S. 129f. und 134,

الذي يعتمد عليه فيبر، يذكر ما يقوله هوكبالد (Hucbalds)، المحاولات المماحكة بحدة ضد كتابة الإشارات لاختراع كتابة صوتية جديدة تستطيع أن ترضي فعلياً الحاجة "كما يذكر أيضاً" المخطوط القديم جداً، الذي "وجدده أناثاس كرشر (Athans Kircher) في خطوط تعود إلى القرن العاشر، أي تقريباً إلى العصر الذي عاش فيه هوكبالد وذلك في مكتبة ديرسان =

تعددية الأصوات في غناء الدير وبذلك أيضاً الاستقبال ضمن موضوعات النظرية دفع إلى الأعلى دونما شك الإغراء لصنع علامات صوتية أكثر شفافية وأكثر سهولة للفهم، مثلما تشير بصورة خاصة طريقة محاولات هوكبالد[50]. الخطوة الأولى المهمة: كتابة الإشارات (Neumen) في نسق خطي لم يتطور في صالح تعددية الأصوات، وإنما لصالح الوضوح اللحني ولصالح الغناء من الورقة، مثلما يشير بوضوح الثناء الخاص لغيدو فون أريزو لاختراعه (أو أكثر من ذلك: لتحقيقه المنطقي للوسيلة المطبقة قبل ذلك من قبل الرهبان في شكل خطين ملونين لتسمية موقع فا ودو)[51]. لقد استبدلت الإشارات (Neumen) التي لم تكن تعني فقط الأنغام والأبعاد وإنما أيضاً طريقة التنفيذ ولذلك فقد أدخلت دونما تغيير في النسق الخطي - من خلال

= سلفادور قرب سينا"، أمبروز، المرجع المذكور يقتبس من Kircher, *Musurgia* 1, S. 213: لقد رسمت تسعة خطوط، تطابقت معها على الهامش حروف كثيرة، وأشير على الخطوط صعود وهبوط الصوت بنقاط أو أكثر من ذلك بدوائر متغيرة، (جدول الأشخاص، كرشر).

(50) حول هوكبالد، الذي نسب إليه خطأ Musica Enchiriadis وحول "محاولاته" لتحسين كتابة النوطة وبصورة خاصة "تنويط دازيا" يمكن العودة إلى:

Ambros, *Geschicte* 2, S. 130f., und Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 105f.,

وانظر كذلك جدول الاشخاص.

(51) من المتوقع أن فيبر يعتمد على مادة: "Kirchenmusik," in: *Ersch/ Gruber*, Section 2, Teil 36, 1884, S. 195-214, hier S. 203f.

الذي يذكر نواقص ومزايا كتابة النوطة من قبل هوكبالد وغيدو، كما يعتمد على فولف، Wolf, *Notationskunde* 1, S. 132f.,

الذي ينطلق من أنه "حصل الغناء منذ عام 986 في ديركروبي حسب علامات على خطوط وفي أمكنة بينية، ولقد وصل إلينا الخبر النظري الأول من غيدو، الذي قدّم في عمله "قواعد الإيقاع" (Regulae rhythmicae) (نحو 1025) لمحة سريعة حول ممارسات التنويط المسيطرة في زمنه، وفي حين تنازل بعضهم تماماً عن الخطوط ونظم آخرون خطين وثلاثة أصوات، علم هو قبول مكان بيني فقط (من خطوط في مسافة ثلاثي) واقترح لتسريل النظرة، بأن نلوّن خط فا باللون الأحمر وخط دو باللون الأصفر".

نقاط بسيطة أو من خلال علامات صوتية مربعة وطولانية مضى في الجوهر متوازياً مع الخطوة الثانية الحاسمة للتطور: للمدخل المتحقق منذ القرن الثاني عشر لتحديد القيمة الزمنية في تسمية النغم: فعل ما يسمى "التنويط المقياسي" وهو في الشيء الرئيس نتاج منظري الموسيقى وهم بمعظمهم رهبان - في ما يخص الممارسة الموسيقية بصورة خاصة ـ كانوا قريبين من كنيسة نوتردام في فرنسا وإلى جانبها كاتدرائية الدوم (Dom) في كولن ألمانيا. في تفاصيل التطور الذي مضى بعيداً لهذه الأحداث الأساسية، التي تم تحليلها الآن بصورة معمقة في كتاب يوهانس فولف بالنسبة إلى الموسيقى الغربية[52]، لا تدعو الحاجة هنا إلى الدراسة المدققة. بالنسبة إلينا يظل من المهم أن نؤكد، أن هذا التطور كان مشروطاً من خلال مشكلات نوعية جداً محددة للبوليفونية، التي تقع على أرضية الإيقاع، بقدر ما يكون لهذه البوليفونية من أهمية بالنسبة إلى تطور الإيقاع، بقدر ما نجد أنفسنا عائدين[53] إليها. بالنسبة إلى تعددية الأصوات كان الشيء الحاسم هو أن قابلية تثبيت القيمة الزمنية النسبية لعلامة الصوت والترسيمة الثابتة لتقسيم وحدة القياس "Takt" سمحت بصورة واضحة وشفافة بتحديد علاقات تقدمات الأصوات المفردة إزاء بعضها البعض، أي أن تتيح إنشاء "تأليف" متعدد الأصوات فعلي، وهذا التأليف لم يكن يوجد مطلقاً مع تطور تعددية الأصوات في ذاتها المنظمة حسب قواعد متطابقة مع الفن. أيضاً عندما صارت المصاحبة المتعددة الأصوات

---

(52) "الآن" لفيبر يمكن إرجاعها إلى عمل فولف المنشور في عام 1913 كمجلد أول من عمله Notationskunde, (Wolf, *Notationskunde*)، وبصورة خاصة إلى الفصل (Die III Mensuralnotation, S. 198-329).

(53) خطط فيبر لبحث أو ربما حتى لفصل حول الإيقاع، لكنه لم يعد إليه ثانية، انظر لذلك أعلاه المقدمة، ص 234 من هذا الكتاب.

للحن أساسي صالح بوصفه "تنوراً"، وصولاً إلى فن حقيقي، بقي رفع الصوت في المدى الأكثر اتساعاً أرتجالاً (طباق غير محضّر)، شيء ما هكذا مثلما حصل لاحقاً في عزف الباص المتواصل (Basso continuo). حتى نحو نهاية القرن السابع عشر تبنت الفرق أحياناً، هكذا في العقد الذي ذكره كافي عن فرقة سان ماركو في فنيسيا في عام 1681 ـ إلى جانب مغني اللحن الرئيسي في جملة طباقية "Canto fermo" طباقاً خاصاً [54] "Contrapunto"، في حين كانت الفرقة البابوية تطلب من جميع المتقدمين لشغل مواقع في الفرقة إظهار المقدرة على الطباقية (الارتجالية). وقد كان على المؤلف والعازف الطباقي أن يقف على القمة الشامخة للتكوين الفني الموسيقي في زمنه، شأنه شأن عازف الباص العام، من أجل أن يحقق الطباق بصورة صحيحة بالحرية القصوى (Super Librum) وهذا يعني تماماً على أساس الصوت الماثل أمامه لمغنى اللحن الرئيسي في جملة طباقية (Cantus firmus). ولقد كان للغناء وبالصوت المرتفع الممجد للمغنين البابويين في روما في بداية القرن الثالث عشر، في المبدأ الميزة المماثلة. إزاء ذلك سمحت كتابة النوطة المقياسية بداية بتآليف فنية متعددة الأصوات ذات خطة كاملة، عندما استقر الموقع الكبير المقدر أكثر مما يجب في زمنه بنتيجة الكتابة المتألقة المدائحية لكيزيفتر لسكان الأراضي المنخفضة في تطور الموسيقى بين عامي 1350 ـ

---

(54) يقتبس فيبر Caffi, Musica sacra، من المتوقع حسب Ambros, Geschichte 2, S. 388, Anm. 2; ebd.,

يوجد الخطأ في الكتابة عند فيبر "Contrappunto".

(55) التقدير المبالغ فيه السكان الأراضي المنخفضة لدى Kiesewetter, *Niederländer*, يلومه عليه ابن أخ كيزيفتر (Kiesewetter)، Ambros, *Geschichte* 2, S. IV, XVI, ders., *Geschichte* 3, S. 26, sowie Riemann, *Musikgeschichte* 2/ 1, S. 269.

1550[55]، ما دامت قد اشتركت فيها ظروف خارجية، وبصورة جوهرية جداً بعد ذلك، ذلك أن هذا التأليف الكتابي المخطط له في مركز الموسيقى الكنسية: أحضرت الفرقة البابوية التي سيطرت عليها كلياً تقريباً أيضاً (ومباشرة) بعد العودة من أفنيون[56]. لقد خلق رفع الموسيقى المتعددة الأصوات "المؤلف الموسيقي" الخاص وضمن للإبداعات البوليفونية لبلاد الغرب على النقيض من جميع الشعوب الأخرى استمرارية، دوام التأثير، كما ضمن لها تطوراً متواصلاً.

إنه لمن الواضح أن تعددية الأصوات كان عليها أن تحقق الدعم الأكثر قوة على قاعدة نسق كتابة النوطة للعقلنة الهارمونية لنسق الصوت، بداية في اتجاه الدياتونيك الصارم. مع ذلك يبدو الكورال الغريغورياني ومشتقاته المباشرة تبعاً لمسلمات أفضل العارفين بها (بيتر فاغنر وغيفرت)[57] أنه لم يكن يحتوي أنغاماً دياتونية حتى زمن ما بعد العصر الكارولنجي، نعم كان المرء ينظر إلى المسألة على أنها ممكنة جزئياً، وأن انقساماً إنهارمونياً قديماً يظهر من حين إلى آخر من أنصاف الأصوات، مثلما احتفظت بها الموسيقى البيزنطية، توجد في الغرب مكتوبة بخط اليد[58]. من المؤكد أن الموسيقى

---

(56) كان مقر البابوية في أفينيون بين 1305-1378، تعتمد إشارة فيبر على الفرقة البابوية التي كان يسيطر عليها مؤلفو المدرسة الفرنسية الفليمية، كما تعتمد على آخرين منهم Habert, *Schola*, S. 216.

(57) فيبر يعتمد على Wagner, *Einführung* 2, S. 256,

يوجد تقييم فاغنر وغيفرت بوصفهما "أفضل عارفين" وكذلك في الحديث المستفيض عن *Mélopée*، غيفرت من خلال: "Utto Kornmüller," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Jg. 12 (1897), S. 91-111, und Wolf, *Notationskunde* 1, S. 100.

(58) من المتوقع أن فيبر يعني Codex Montpellier (جامعة مونتبلييه، مكتبة كلية الطب هـ159) مخطوط من بداية القرن الحادي عشر، من المحتمل أن يكون عثر عليها في ديجون (Dijon)، والذي تظهر فيه. إضافة إلى تنويطة حروف منتشرة في ذلك الزمن في =

البيزنطية تعرف الأبعاد الإنهارمونية على الآلات الوترية لدى سلسلة صوتية هابطة وتنظر إليها، بوصفها الأكثر صعوبة على أنها الدرجة الأعلى "للهارمونية" هذا كله في التحليل التشريحي[59] (Analysis Organica) . لكن في الغرب يختفي هذا كله سريعاً، وفي القرنين العاشر والحادي عشر يصلح الدياتونيك كمسيطر وحيد، نظرياً على الأقل. بطبيعة الحال لا يجوز أن يساء فهم هذه "السيطرة" لمقامية محددة هنا في أنواع الموسيقى ليست متحدة هارمونياً[60]. في الموسيقى الشرق آسيوية، وأحياناً في الموسيقى اليابانية المحتفية بنصف الصوت وأيضاً في الموسيقى الصينية، وفي الموسيقى الغربية للعصر الوسيط المبكر يكون التقدم الثابت في علامات الصوت إلى حد كبير الهيكل فقط بالنسبة إلى المنفذ الفعلي. لا أن الزخرفات المرتجلة فقط من كل نوع ممكن، وبصورة خاصة أيضاً لدى الأنغام الممتدة للنهايات كانت تصلح بوصفها مسموحة ومباشرة كواجب للمغنين، وإنما وبصورة خاصة هيئة الإشراف على الفرق الكبيرة اتخذت لنفسها الحق في أن توازن القساوات اللحنية من خلال التبدل الكروماتي للأنغام. إن تنويط الإشارات (Neumen) الأقدم المشترك بين

كتابات بخط اليد للكورال باللغة الفرنسية علامات خاصة، على أنه من المحتمل أن فيبر يعود إلى: Wagner, *Einführung* 2, S. 251-257,
(مع صورة للمخطوط) وعلى البحث المستقبل هنا، ص 256 والصفحة التالية من: Gmelch, *Vierteltonstufen*، الذي فسر هذه العلامات على أنها رموز من أجل أرباع الأصوات.

(59) من المحتمل أن فيبر يعتمد على *Harmonik* لمانويل برينيوس (Manuel Bryennios) حسب العرض الذي قدمه: Reimann, *Byzantinische Musik*, S. 374 und 388,
انظر لذلك أعلاه ص 310 الهامش رقم 62، وص 314 الهامش رقم 70 من هذا الكتاب.

(60) يعتمد فيبر على أناس كثيرين منهم Ambros, *Geschichte* 2, S. 66, Anm. 2, und Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 172f.,
الذي يؤكد أن "غيدو لا يزال متمسكاً برفض الأنغام المخترقة للدياتونيك الصارم".

الغرب والشرق قرّب هذا إلى الأذهان من خلال عدم تفريقه مطلقاً خطوات الصوت الكامل عن خطوات النصف صوت، وفي كتابة النوطة البيزنطية توجد الفوناي (Phonai): الأنغام، التي تغنى حقاً، لكن لا تحسب (بالنسبة إلى الإيقاع)[61]. لقد كان من المواضيع التي يجري الحديث فيها بصورة متواصلة في الغرب، إلى أي مدى كان على المرء أن يتقبل التغيرات اللحنية في التنويط. مباشرة أراد غيدو فون أريزو (Guido von Arezzo) أن يساعد من خلال ذلك الاعتباطيات الناشئة في تجديد كتابة النوطة. لكن في مقابل دياتونه المتصلب بقيت الحالة مستمرة، والحقيقة التي تقول، بأن العدد الأكبر من كل التغيرات النغمية بقيت غير مثبتة كتابياً، شكلت مثلما هو معروف صعوبة رئيسة في مجال فك موثوق لرموز الأعمال الموسيقية القديمة. لذلك فإن العقبات، التي ربطت عليها في جميع الحالات نظرية الموسيقى الكنسية والممارسة الموسيقية التبدلات، لم تضيع تأثيرها بمعنى ممارسة النفوذ على الغناء غير الكنسي. والحقيقة هي أن الكتلة الكبرى من الأغاني الشعبية القديمة تبين بوضوح أنها متأثرة عميقاً، بدياتونية الأنغام الكنسية. ومن البدهي أن الأنغام الكنسية لم تصل إلى هذا التأثير دونما التساهل اللحني المذكور[62]. لقد أصبح

---

(61) هي تعطي فقط طريقة التنفيذ لحركة اللحن المحددة من خلال Phonai "وهي ليست لها في ذاتها معنى نغمي، يضيف إلى اللحن أنغاماً أخرى"، هكذا Riemann, *Metrphonie*, S. 5, ders., *Byzantinische Notenschrift*, S. 36, Wagner, *Einführung* 2, S. 52f.

(62) انظر أعلاه ص 406 من هذا الكتاب، فيبر يعتمد على: Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 233,
الذي يؤكد أن الكنيسة "من خلال عناصر رافضة وسماح مسحوب غالباً لمثل هذه العناصر"، المعنى هو "التمرين الموسيقي الشعبي، الدينوي للأغنية الشعبية وللرقص الشعبي"، "في رؤيا حكيمة تضمن نفوذاً قوياً في مجال هذا الجانب من إدارة الفن وتتجنب صراعاً قوياً في الوقت المناسب".

تأثير هذه المرونة مع تلاؤم متصاعد مع حاجة التعبير بصورة دائمة أبعد مدى. إن بعض الكورالات، التي عرف أداؤها الدياتوني منذ القرن الخامس عشر، تغنى الآن أي بعد خمسمائة عام، مثلما برهنت[63] على ذلك التفاصيل مع تبدل كروماتي سائر حتى التجهيل به تقريباً، إنه التبدل الذي أصبح ملكية دائمة رسمية. كانت الأنغام الكنسية ملزمة بالإجمال بأن تقبل، ما كان أكثر أهمية بكثير من تلك التبدلات الفردية، وهو الاستقبال المتواصل للعناصر الموسيقية الغريبة عنها في الأصل، بوصفها أجزاء مكونة لا يمكن الاستغناء عنها. هكذا بشكل نهائي منذ الانقسام[64]، الذي أضعف هنا السيطرة القديمة للكنيسة، أصبح الثلاثي (في تنويط طباقي على أساس أكوردين Fauxbourdon)، احتمالاً لملكية كنسية رسمية، ومن ثم الكروماتيك القواعدي المعقد هارمونياً.

هذا الكروماتيك المستمر، الذي كان حقاً ثورة ضد الدياتونيك المحض، وإن كان من الداخل قد نشأ على أرضية الأنغام الكنسية الديانوتية، خلق منذ البداية مادة صوتية مفسرة هارمونياً[65]. وهو نما

---

(63) لا يمكن التأكد من مصدر فيبر.

(64) انظر لذلك أعلاه ص 406، الهامش رقم 56 من هذا الكتاب.

(65) Riemann, *Musiktheorie*, S. 358f.,

الذي يعتمده فيبر يتحدث عن "السلسلة المغلقة للطموحات المترابطة لعصر النهضة الموسيقي، الذي نحن مدينون له بالإزاحة الكاملة للأنغام الكنسية، لقد قاد الطموح للكتابة كروماتياً إلى فتح طرق جديدة، وبذلك تحطمت كلياً العقبات، المتخلخلة للدياتوني القديم". هذا الحدث الذي تعرفناه طويلاً قبل عصر النهضة أي منذ القرن الثالث عشر فيما هو موسوم بـ «musica ficta (falsa)»، في الأنغام الكروماتية الناتجة من خلال زحزحات متواصلة لسلم "Solmisation - Hexachord" (حسب Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 180) من خلال طفرة، هذه كانت "extra manum" خارج اليد الغيدوية، من حيث إنها استوطنت خارج الترسيمة الدياتونية العادية، ونظر إليها مصنوعة فنياً بصورة خاطئة، حول اليد الغيدوية، انظر أعلاه ص 401، الهامش رقم 47 من هذا الكتاب.

ضمن موسيقى مع تعددية أصوات مأسورة هارمونياً ضمن كتابة نوطة ومعقدة عقلانياً. هذا من جانب ومن جانب آخر في الأنساق الموسيقية المنخفضة التطور المحرومة من تعددية الأصوات أو حتى من عقلنتها تكون قد دخلت من جديد بالمقابل بصرف النظر عن الإنهارمونية الهللينية، لا فقط 4/3 الأنغام أو 4/5 الأنغام وإنما أبعاداً لا عقلانية بوصفها نتاجاً لحاجة التعبير اللحنية إلى الأبعاد العقلانية الأقدم. إذا استمعنا إلى الموسيقى الباسكية، التي لا نستطيع أن نقدر عمرها، نجد أنها تدخل في السلم الأساسي الدياتوني فقط أنصاف الصوت، وهذه على ما يبدو اعتباطية تماماً ولا تتيح فقط ـ بالنسبة إلى إحساسنا الموسيقي ـ تبدلاً سريعاً للماجور و"المينور"، وإنما تتيح نشوء بنية خالية من المقامية تماماً، على الرغم من أنها من الجانب الآخر لدى تبدل المقام المحدد للأنغام الرئيسة تبدو أنها أسيرة قواعد محددة[66] (نغمة قائدة). أما السلم العربي فقد عاش من القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر حركة إغناء لمرتين مع أبعاد لا عقلانية بصورة متنامية. وبالنسبة إلى مدى نمو أو تزايد الأجزاء المكونة المقامية من خلال حاجات تعبير لحنية ناشئة لا توجد عقبة ثابتة، ما دام التوقف الراسخ للمعادلات الصوتية النمطية القديمة قد تمت مغادرته وما دام العبقري أو فنان المهنة المدرب على التقديم البارع لفنه هو حامل التطور الموسيقي. قد يكون فعلاً من المميز أن الأنغام المبعدة إلى الحد الأقصى عن قابلية العقلنة "المقامية" غير المستقرة (بالاسم في الأنغام الختامية وفي الأنغام الختامية المرحلية) هي ضمن

---

(66) فيبر يعود إلى: Brambach, *Baskische Musik*, S. 606f.,
الذي يذكر "الاستخدام الاعتباطي خصوصاً للثلاثي الصغير لتحقيق صفة المينور الحديثة ضمن بنية لحنية، لها صفة الماجور".

الأغاني المنشورة من قبل فرنز فيتي لزنوج الأويهي[67]، اثنتان من أغاني النصر (Epinikien) منفذتان ومتحركتان كثيراً من قبل "أساطين الغناء"، حيث ترد فيها سلسلة صوتية مرفوعة لا عقلانياً كروماتياً تماماً (ليس في حالة مفردة أنغام لاعقلانية)، بوصفها مقدمة للعبور إلى "مقام" آخر، في حين تكون الأغاني، كلما كانت أبسط (وهي تبدو خالية من العاطفة) كلما كانت أقصر بمثل هذه التبدلات، ومن الجدير بالذكر أن ما نعيشه في بعض الظاهرات التي تحلل المقامية لتطورنا الموسيقي أكده المرء بسبب واضح عياناً من أجل علاقات مغايرة تماماً: ذلك أن استخدام وسائل تعبير لا عقلانية تماماً ليس من النادر أن يمكن فهمه بوصفه نتاج تعود جمالي زخرفي وباروكي مبحوث عنه وتذوق عذب بواسطة العقل[68]. من شأن هذا التطور أن ينشأ بسهولة بصورة خاصة ضمن علاقات بدائية، في دائرة نقابة من الموسيقيين المتعلمين، الذين يحتكرون موسيقى البلاط، تبعاً لتشابه الإبداعات اللغوية لفن شعر البلاط الشمالي المحتقرة لكل ذائقة[69]. على كل حال انطلاقاً من هذا السبب وإلى حد بعيد ليست كل الأبعاد اللاعقلانية نتاجات التطور الموسيقي البدائي نوعياً، وإنما ليس من النادر أن تكون

---

(67) Witte, *Ewhe*, S. 194ff.

(68) من المتوقع أن فيبر كان في صورة Adler, Heterophonie, S. 17f., im Sinn, der 1909، الذي "يتحدث عن شهادات فنية للعصر الحديث"، التي "تجرح حساسية الأذن المتكونة حسب الكلاسيكيين" والتي يطلق عليها تعبير "ضد المقامية"، انظر لذلك المقدمة، فوق ص 144 من هذا الكتاب.

(69) الأمثلة توجد في: Hammerich, *Studien*, S. 343, Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 238,

يقارن تقديم الغناء للرابسوده (قصة شعرية يرويها شاعر متجول) القديمة مع أغاني البطولة الكلتية Barden ومع الأشعار الشمالية.

نتاجات لاحقة. إن موسيقى ليست معقلنة هارمونياً إنما هي في حركتها اللحنية جوهرياً أكثر حرية، وإن أذناً ليست مثل أذننا، تفسر كل بعد مولود بصفاء من حاجة التعبير اللحنية بقوة تربيتها هارمونياً ولا اعتباطياً،، نستطيع على أبعاد ليست متراتبة هارمونياً ليس فقط إيجاد ذائقة، وإنما تتعود على نطاق واسع على متعتها. إنه لمن المفهوم، أن أنواع الموسيقى، التي امتلكت بصورة متواصلة بعداً لاعقلانياً، تميل بصورة خاصة وبكل سهولة، إلى أن تستقبل أبعاداً أخرى لا عقلانية. ومن هنا يمكن القول بأن الموسيقى الشرقية بكاملها لديها ـ ربما جاء ذلك من المزمار القديم من الآلة المحلية البدائية الموجودة في كل مكان لدى رعاة الماشية ولدى البدو ـ الثلاثي اللاعقلاني المتكوّن ويظل ملحقاً بالنظام الخاص لهذه اللاعقلانية بصورة متواصلة، إلى درجة أن مجددي الموسيقى دائماً كان لديهم حظ مع خلق الثلاثيات اللاعقلانية[70]. إن إغراق كامل آسيا الغربية بنسق الموسيقى العربية يشترط بصورة نهائية قطع كل تطور نحو الهارمونية أو نحو الدياتونيك الصافي. يبدو أن الغناء في الكنس اليهودية لم يتأثر، بقدر ما نعرف بالموسيقى العربية، وهو يبدو أنه اتخذ بالشكل القريب جداً من "الأنغام الكنسية"، وهذا ما يؤكد قرابة الأنغام المسيحية القديمة مع المزامير الهيودية والأناشيد من الواقع ويجعلها أكثر احتمالاً[71].

إن الحركة الحرة للحن، التي تمنح حيزاً للاعتباط البعيد المدى في الأنساق الصوتية غير المتحدة هارمونياً تقدم على الجانب الآخر للعقلانية فكرة تفسير اعتباطي لتلك الخلافات التي تنتج من التقسيم

---

(70) يذكر فيبر هنا في النهاية المسمى زلزال، انظر أدناه، ص 414 (جدول الأشخاص: "زلزال") من هذا الكتاب.

(71) انظر أعلاه ص 331، 344، 347 وص 349 من هذا الكتاب.

غير المتناظر للأوكتاف ومن تباعد دوائر الأبعاد المختلفة[72].

لقد أمكن لهذه العقلانية أن تنتج بطريقة خارجة عن الموسيقى تماماً وهي بالفعل نتجت جزئياً[73]. بهذا الصدد تنطلق عقلنة الأنغام تاريخياً وانسجاماً مع القاعدة من الآلات الموسيقية: طول ناي البامبوس في الصين، توتر أوتار القيثارة في بلاد هيلاس، أطوال الأوتار في آلة العود عند العرب، وعلى المونوكورد في الأديرة الغربية وضع ما هو ضروري في خدمة القياس الفيزيائي للتناغمات. في هذه الحالات قسم المرء في النهاية الآلات حسب الأنغام، التي سمعها واستخدمها فقط للتحديد التام وتثبيت أبعاد التناغم، أي في خدمة أهداف مقامية قائمة سابقاً. حتى إن العكس كان ممكناً وقد حصل فعلاً: تشير آلات نفخ قديمة بعينها في أميركا الوسطى إلى تقسيم الثقوب تبعاً لوجهات نظر زخرفية تناظرية كيفت نفسها معها الأنغام الصادرة[74]. وهذه لم تكن حالة استثنائية أو ظاهرة تعبر عن موسيقى بربرية. كان نسق الموسيقى العربي، الذي عالجنا مبكراً

(72) انظر لذلك بداية الدراسة، أعلاه ص 277 من هذا الكتاب.

(73) فيبر يستقي تعبير اكتساب البعد "الخارج موسيقى"، من: Stumpf, *Siamesen*, S. 90,

ارتباطاً مع شتومبف يدخل كل من: Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 306f., 314f., und Hornbostel, *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 90 und 92,

في عام 1886 يشير Stumpf, *Besprechung Ellis*, S. 523,

إلى "طريقة غير موسيقية"، Gilman, *Chinese Musik*, S. 67,

يتحدث في عام 1892 عن "أصل ميكانيكي وغير موسيقي"، لتكوين السلم الموسيقي.

(74) Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 306,

اللذان يعتمد عليهما فيبر، يتحدثان عن "مبدأ بصري جمالي" "أمكن له أن يقود باني الآلة البدائي، وبالاسم غلايين صوتية قبل تاريخية في المكسيك، البيرو وكوستاريكا تقترح الفكرة القائلة، بأن حجم وعدد الثقوب من خلال الاهتمام براحة العازف تشترط ترتيبها من خلال التناظر ووجهات نظر زخرفية".

مصيره الخارجي بمثابة حقل تدريب حقيقي بالنسبة إلى تجريب المنظرين العرب المتأثرين تارة هللنياً وتارة فارسياً، ذلك التجريب الذي يوصل بين تأمل الأبعاد الهلليني والرياضي المحض، والذي هو دونما شك غريب عن الحياة[75]. حتى الوقت الحاضر يتحدد ومن خلال هذا النسق، ذلك أن الفرس أضافوا عبر تقسيم ميكانيكي خالص للمجال بين الحزم بالنسبة إلى الإصبع المؤشرة (السبابة) وبالنسبة إلى إصبع الخاتم (البنصر) ثلاثياً لا عقلانياً بالكامل (محسوباً من قبل المنظرين 81/ 86) بالنسبة إلى الإصبع الوسطى ومن ثم زلزالاً من خلال التقسيم المتساوي ميكانيكياً للمجال بين الوسطى الفارسية والبنصر، ثلاثياً آخر قريباً من الثلاثي الهارموني وكذلك ثلاثياً لا عقلانياً (محسوباً 27/ 22)[76]. وهذا الثلاثي الأخير، كما نرى، لا يزال تبعاً للمسألة يؤكد ذاته حتى الآن. هذا أيضاً لم يكن لا التدخل الوحيد ولا الأول من هذا النوع. على أن آلات موسيقية أخرى كانت موضوعاً لمحاولات راديكالية جوهرياً. فإذا أخذنا "الطنبور" المؤلف من وترين، وكان آلة معروفة في بغداد، نظر إليه الفارابي[77] على أنه آلة وثنية، أي قبل إسلامية، نجد أنه بالتأكيد آلة مقسمة "بصورة بدائية"، لأنه اكتسب تلك الأبعاد من خلال تقسيم متساوٍ لثمن الوتر في أقسام خمسة متساوية، نشأت من خلالها مسافات من 40/ 39 صعوداً حتى 8/ 7. وكذلك الربابة المؤلفة من وترين كان عليها أن تضع نفسها في خدمة المحاولة لتقسيم الأوكتاف من خلال بُعد واحد

---

(75) انظر اعلاه ص 315 والصفحة التالية، ص 357 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(76) يعتمد فيبر على Land, *Gamme arabe*, S. 61f., الذي يتحدث عن "وسطى زلزال" بوصفها "فعلاً طرفاً ثالثاً محايداً"، وهو يتحدث "عن مسافة متساوية من النقطة التي تبناها الفرس ومن البنصر أو 27 :22 من طول الوتر بكامله".

(77) يعود فيبر إلى: Collangette, *Musique arabe* 1, S. 401, und Land, *Gamme arabe*, S. 53f., 98.

بين الرباعي والخماسي إلى أقسام متساوية فعلياً تبعاً للمسافة. غير أن الوتر يبين مدى بعد "ثلاثي الصوت (Tritonus) خاص، ينشأ عندما يرفع المرء الثلاثي الكبير حول درجة كاملة (أو، ما يساوي ذلك في الاتجاه العربي، الديتونوس حول درجة كاملة صغيرة)، هذا نتج، عندما حسب المرء الأبعاد هارمونياً، إما الرباعي المفرط الهارموني (فا#) ـ وهذا كان عليه الحال في الموسيقى العربية التي تحسب دائماً من أعلى نحو الأدنى ـ أو الخماسي الأدنى الهارموني المخفض للأوكتاف الأعلى (صول b) = 45/ 32، ما يقترب نسبياً في القوة الثانية $\frac{1024}{2025}$، إذاً في الحقيقة من $\sqrt[2]{2}$ التقسيم المتساوي جبرياً لبعد الأوكتاف، لقد اشتملت أبعاد الأوتار إبان ذلك الثنائي، الثلاثي الصغير الهارموني والديتونوس. لأن الأوتار استقرت في التقسيم حول ثلاثي صغير في ما بينها، احتوى السلم الكامل نغمة الانطلاق، الثنائي، الثلاثي الصغير الهارموني، الرباعي، بعداً قريباً من النصف الجبري للأوكتاف، شيئاً ما أكثر، بعداً صغيراً وثلاثيين هارمونيين أصغرين $\left(\frac{625}{1206}=\frac{1}{2.08}\right)$ صول b هارمونياً (أكبر إلى حد ما من النصف الجبري للأوكتاف)، خماسياً عالياً جداً حول الكوما (الفاصلة)، الفيثاغورية، وأخيراً السداسي الفيثاغوري، وأيضاً هذا السلم "غير البدائي"، بالتأكيد والمنطلق حتماً من العقلنة الملتزمة بالمسافة والذي ظهر ضمن الأوكتاف يلقي به[78] الفارابي جانباً. بالنسبة إلى الموسيقى العملية أخبر في ما يخص الطنبور في بغداد في زمن الفارابي[79]، أن الأبعاد لم تتوقف، وإنما مورست بصورة منحرفة دونما شك بتطابق

---

(78) يعتمد فيبر على Collangette, *Musique arabe* 1, S. 400f.,

وعلى Land, *Gamme arabe*, S. 58-69,

الذي يعرض "الوصلات البدائية"، للعود ويتحدث عن تطوراتها اللاحقة.

(79) هكذا لدى Land, ebd., S. 59f., 98.

مع أبعاد الحزم، لذلك بقيت العقلنة على الدوام دونما تأثير. بالمقابل لم يبق تقسيم الأوكتافات على الربابة عديم التأثير. لم يكن فقط موقع الخماسي، أي موقع البعد الأساسي الهارموني لدى العرب، وربما تحت هذا التأثير بالتأكيد مطلقاً، حتى الموسيقى الهندية رفعت، دونما شك نتيجة للتأثير العربي، الصوت الثالث (Tritonus) إلى بُعد، وبُعد مهم جداً. أيضاً تدور المسألة هنا، على النقيض من الأبعاد اللاعقلانية للطنبور، حول مسافة قابلة للعقلنة بسهولة موسيقياً. على أن ثلاثي زلزال المصنوع اعتباطياً والمستمر التأثير في سلالم ميشاكا، كان له دعاماته في ثلاثي المزمار الحيادي في الشرق القديم. ذلك أن أبعاداً مصنوعة ميكانيكياً وبالمطلق اعتباطياً دونما أي قاعدة موسيقية يمكن أن تُضم بصورة دائمة إلى نسق موسيقي. هذا ما تظهره الموسيقى الصينية. إن الآلة الرئيسة في أوركسترا شرق آسيا، الكنغ (آلة قرع من صفائح حجرية أو معدنية مختارة)[80]، إنما هي في تقسيمها غير محددة بكل وضوح من خلال وجهات نظر موسيقية وإنما فقط انطلاقاً من تناظر ميكانيكي. إنه لمن الجليّ، كيف فرضت بقوة مثل هذه الأعمال من الاعتباطية اللاموسيقية تشويش الذائقة السمعية الموسيقية فضلاً عن أنها عملت على عرقلة تفهم العلاقات الهارمونية. ولا جدال في أنها أثرت سلباً بعمق في التطور الموسيقي للشعوب المعنية، إن التوقف الكامل للموسيقى الشرق آسيوية على مستوى "مقامي" خاص فقط بالشعوب البدائية حصل جوهرياً في الاحتمال الأقوى من خلالها[81].

في مقابل هذا التشويش العقلاني غير الموسيقي لنسق الصوت

---

(80) من أجل خطأ في الكتابة أو تبديل King (Ch'ing)، (Ch'in) انظر أعلاه ص 291، الهامش رقم 24 من هذا الكتاب.

(81) يناقش فيبر Gilman, *Chinese Music*, S. 174.

تقف الآن العقلنة من الداخل، على أساس الصفة النوعية اللحنية بوصفها بالدرجة الأولى صفة التناظر المعني وقابلية المقارنة للمسافات الصوتية. لقد قمنا بمحاولات، كي نجد مسمياً مشتركاً للمسافة بالنسبة إلى أبعاد الأوكتاف، في التجارب الصينية، والهندية وكذلك في التجارب الهللينية[82]. ولأن كل محاولات العقلنة لا تبدأ بيسر وسهولة على قاعدة التقسيم الهارموني للأوكتاف والذي هو غير متساوٍ تبعاً للمسافة، سيكون من المفهوم بالنسبة إلى أنواع الموسيقى اللحنية إجراء المحاولة للوصول على طريق أخرى، أي من خلال "تعديل" المسافة وصولاً إلى نتيجة عقلانية. معدّل بالمعنى الواسع إنما هو كل سلم صوتي، يتحقق لديه مبدأ المسافة بطريقة تضفي فيها النسبية على صفاء الأبعاد بهدف تسوية "دوائر" الأبعاد المختلفة في ما بينها من خلال الاقتصار على مجرد المسافات الصوتية الصافية، إن أشكالها الحدية الأكثر راديكالية إنما هو بعد، بطبيعة الحال الأوكتاف، الذي لا يتحمل من جانبه فقط صفاء نسبياً، بوضع كأساس ويجزأ ببساطة إلى مسافات صوتية كبيرة بالتساوي: في الموسيقى السيامية في 7، في الموسيقى الجاوية الرسمية في 5، ذلك أن خطوة الصوت المفردة تساوي $\sqrt[7]{\frac{1}{2}}$ و $\sqrt[5]{\frac{1}{2}}$[83]. في هذه الحالات الحدية لا يجري الحديث بطبيعة الحال عن "تعديل" أية أبعاد هارمونية، وهذا يعني عقلنة صفائها، وإنما تتحقق عقلنة السلم على (ما عدا بالنسبة إلى الأوكتاف ذاته) قاعدة "موسيقية" لكن خارجة

---

(82) انظر أعلاه ص 313 ـ 322 من هذا الكتاب.

(83) يعتمد فيبر على Stumpf, *Siamesen*, S. 81f. und 85, zurück, الذي يطلق على هذه الطريقة من حساب البعد في نسق سلم سالندرو الجاوي وفي نسق البلوغ الجاوي، بأنها "غريبة بقدر ما هي بسيطة"، المرجع المذكور، ص 82 يوجد حسابها في اللوغاريتم.

تماماً عن الهارمونية[84]. يبدو الأمر بالنسبة إلى السياميين أنه من المحتمل كثيراً، أن التقسيم إلى رباعي وخماسي كان نقطة الانطلاق تاريخياً، لأن اللانقاءات الصادمة بالحد الأقصى لمشاعرنا: المسافات القريبة من الرباعي يتم تجنبها فعلياً ما أمكن تبعاً لاستخلاصات[85] شتومبف، وأنه من ثم (ربما عبر السلم الخماسي) نتجت العقلنة الحالية المؤسسة على سماع مسافة حاد بشكل استثنائي (حسب دراسات شتومبف)[86] متجاوزاً إنجازات أفضل مدوزني البيانو الأوروبيين. لأن ظاهرة التحديد الفيزيائي العددي للتناغمات اقتربت دائماً من تفسير الأنغام المرتبط بمثيولوجيا الأعداد، كان من المحتمل أن قدسية العدد خمسة (وبالاسم) العدد سبعة كانت لها على أقل تقدير تأثير في طريقة التقسيم[87]. وهذا التقسيم تبعاً لجانبه العملي إنما هو جوهرياً بالنسبة إلى الموسيقى اللحنية وسيلة لإمكان تحقيق تحويل الألحان إلى أي موقع صوتي دونما الحاجة إلى إعادة دوزنة الآلة.

---

(84) يعود فيبر إلى شتومبف، المصدر نفسه، وانظر: Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 306,

الذين يميزون الأبعاد "موسيقياً" حسب "التناغم القائم على الانصهار أو حسب المسافة"، "حصرياً نفكر نحن أن السلم السيامي قد نشأ حسب المبدأ الأخير"، بالمقابل تنشأ العقلنة المحققة المذكورة من قبل فيبر انظر أعلاه ص 291 والصفحة التالية، وص 415 والصفحة التالية من هذا الكتاب، "من الأسس الخارجة عن الموسيقى".

(85) Stumpf, *Siamesen*, S. 96.

(86) Stumpf, ebd., S. 84f., ders., *Phonogrammarchiv*, Sp. 234f.

(87) يعتمد فيبر على Stumpf, *Siamesen*, S. 90,

الذي يتوقع أن "العدد سبعة هنا ليس مشروطاً بالدرجة الأولى من خلال موضوعات موسيقية وإنما عامة موجودة في أسرار الأعداد المنتشرة في كل مكان، ذلك لأن العدد خمسة له قدسيته لدى شعوب آسيوية مختلفة"، انظر أعلاه ص 335، الهامش رقم 22 من هذا الكتاب.

ما هو مفهوم جداً بالنسبة إلينا هو تعديل موسيقى متوجهة جوهرياً لحنياً تبعاً للمسافة. وفي العصر القديم الهلليني كان أرسطوكسينوس من دعاة هذه الموسيقى؛ وكان بطبيعة الحال وبالدرجة الأولى كبسيكولوجي للصوت يرتبط بعلاقة قائمة على النفور من عقلنة من خلال الآلات ومن سيطرة موسيقى الآلات القائمة على المهارة المحضة: السمع وحده ينبغي له أن يحسم قيمة ولا قيمة الأبعاد اللحنية[88]. غير أن اللعب مع أرباع الأصوات وغيرها من الأبعاد الصغيرة بوصفها وحدات "نهائية" لنسق الصوت دعم في الشرق القريب والبعيد فكرة التعديل. وهي لم تتحقق فعلياً بالمطلق، ما عدا في الحالات المذكورة[89] العائدة إلى قطاع الاغتصاب الخارج عن نطاق الموسيقى. حيث يبدو المغنون اليابانيون وهم يميلون في انحرافاتهم عن الأبعاد الرسمية إلى أن ينزلقوا نحو جانب التقسيم "الصافي" مثل أي تقسيم معدل[90].

من المعروف أن مبدأ التعديل وجد موطنه الأكثر أهمية ليس في الموسيقى اللحنية القريبة منها بصورة طبيعية بالمعنى الحصري، ومن هنا فقد كان "التعديل" الكلمة الأخيرة في تطور موسيقانا الهارمونية

---

(88) في عمله *Elementen der Harmonik* لديه يتوجه أرسطوكسينوس بصورة كلية ضد تحديدات الأبعاد الرياضية الفيثاغورية ويؤكد مقابل ذلك أولوية الإدراكات الحسية للسمع، الذي يقيم حجوم الأبعاد، لكنه من جهة ثانية يريد أن يتعرف هذه الإدراكات الحسية من خلال العقل، الذي يفسر وظائف الأبعاد في توصيفه لأرسطوكسينوس كتابع للتعديل يسير فيبر- وإن كان بصورة نسبية مع الرأي السائد في العصر، حيث ينظر إلى أرسطوكسينوس بوصفه "المرجع النبوئي للقياس المتساوي الأبعاد لموسيقى البيانو لدينا"، هكذا Westphal, *Aristoxenos* 1, S. 292, 252f., ders., *Altertum*, S. 235, 242f., sowie u. a. Fortlage, *Griechische Musik*, S. 178, und Bähr, Tonsystem, S. 191f.

(89) انظر أعلاه ص 291 وص 412 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

(90) يعتمد فيبر على Hornbostel/ Abraham, *Japaner*, S. 328.

الأكوردية[91]. لأن العقلنة الفيزيائية الصوتية تصطدم دائماً في مكان ما "بالفاصلة" القدرية، فإن التقسيم الصافي يقدم خاصة الحالة المثلى النسبية لمجموعة من الخماسيات، الرباعيات والثلاثيات، وهكذا كانت بداية القرن السادس عشر بالنسبة إلى الآلات العربية نوعياً مع تقسيم ثابت: آلات اللمس، تعديل مسيطر جزئياً. في ذلك الزمن لم يكن المجال الصوتي الكلي لهذه الآلات محدوداً أكثر من مدى أصوات الغناء، أما وظيفتها الرئيسة فكانت مصاحبة موسيقى الغناء، حيث كانت الأهمية الأساسية تقوم على خلق التوازن ضمن الخماسيات المتوسطة الأربعة (دو، مي) لآلة البيانو الحالية لدينا، ذلك أن صفاء بُعد ثلاثي الذي كان يخترق الموسيقى من الداخل في السابق وقف في مركز الاهتمام. أما وسائل التوازن فكانت متعددة. تبعاً لاقتراح شليك ينبغي أن يحدد القياس "غير المتساوي الاهتزاز" من خلال تعديل الخماسي تلك الـ مي بصورة صافية، والتي تظهر كخماسي رابع انطلاقاً من دو في دائرة الخماسيات[92]. بصورة أكثر عملية كان القياس "المتوسط الصوتي"، لأنه لدى اقتراح شليك كان التشويه محسوساً بصورة خاصة، بالنسبة إلى كل القياسات المهتزة بصورة غير متساوية، التي غيرت الخماسي وقادته معها: أن الرباعيات الهامة بالنسبة إلى تلك الموسيقى أصبحت غير صافية (وكانت لدى صانعي الأورغن، الذين تمرست أياديهم في ذلك الزمن بكل مشكلات التقسيم، بمثابة الذئب اللعين)[93]. إن توسيع

---

(91) يناقش فيبر Hornbostel/ Abraham, ebd., S. 306, und Hornbostel, *Melodie*, S. 13, يتحدث في سياق التعديل أيضاً Arend, *Tonsystem*, S. 735.

(92) المعني هو Schlick, *Spiegel*, فيبر يعتمد حقاً على Tanaka, *Studien*, S. 62, zurück, الذي يحلل عمل شليك (جدول الأشخاص).

(93) يعتمد فيبر على: = Tanaka, ebd., S. 63,

مجال الصوت على الأورغن والبيانو، الطموح نحو استخدامه الكامل في الموسيقى الآلاتية الصافية، الصعوبة التقنية مقابل ذلك، للاستفادة من آلات البيانو بوجود 30 إلى 50 مفتاحاً على الأوكتاف في سرعة Tempo البيانو وعددها، إذا أراد المرء أن يصمم لكل دائرة أبعاداً صافية، بألا يضع مبدئياً حداً أعلى ضرورة تحويل حر وقبل كل شيء ضرورة حركة أكورد قادتنا بالضرورة إلى إجراء قياس متساوي الاهتزاز: إلى تقسيم الأوكتاف إلى 12 مسافة نصف صوت متساوية من كل من $\sqrt[12]{\frac{1}{2}}$، إلى إجراء مساواة من 12 خماسياً مع 7 أوكتافات، وإلى إزاحة الدييزات الإنهارمونية، التي انتصرت بالنسبة إلى جميع الآلات مع تقسيم ثابت في النهاية بعد معركة قاسية، نظرياً تحت تأثير رامو، عملياً وبشكل نهائي من خلال تأثير يوهان سباستيان باخ و"البيانو المعدّل تماما" من دون أن ننسى العمل المدرسي لأحد أبنائه[94].

كان التعديل بالنسبة إلى الموسيقى الأكوردية ليس فقط شرط الحركة المستمرة الحرة للأكوردات، الذي من دونه يجب أن تتهشم بصورة دائمة الثلاثيات والسداسيات على جوار السباعيات المختلفة،

= الذي يقول عن الرباعي ري دييز، صول دييز بأنه غير صاف، لأنه تقريباً أصغر بنحو سبع كوما (فاصلة) لذلك فهو لا يستخدم في الهارموني، "القدماء أطلقوا على هذا البعد اسم الذئب"، إلى هؤلاء "القدماء"، انتمى بريتوريوس، مجموع مقالات 2 ومنها يقتبس من الفصل X1 في عمله، Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 502,
"إنه لمن الأفضل أن يبقى الذئب مع عوائه الكريه في الغابة ولا يشوه علينا توافقنا الهارموني"، أكثر توصيفاً، Adlung, *Musica* 2, S. 53f.,
حول قياس "نغمية الوسط"، انظر: Helmholtz, ebd., sowie Tanka, *Studien*, S. 63, (القاموس: "Temperatur").

(94) إذا كان يوهان سباستيان باخ (Johann Sebastian Bach) قد طبق التقسيم المعدل المتساوي الاهتزاز وحققه فعلاً، فإن ذلك كان بمثابة الرأي السائد في زمن فيبر، من المتوقع أن فيبر اعتمد على Spitta, *Bach* 1, S. 652, und Tanaka, *Studien*, S. 88-90, =

وجوار الخماسيات الصافية تماماً وغير الصافية تماماً. ومن المعروف أنه قدم لها إيجابياً إمكانيات تحويل جديدة تماماً وعالية الخصوبة وذلك من خلال ما يسمى "الاستبدال الإنهارموني" : إعادة تفسير أكورد أو نغمة من علاقة أكورد، موجود فيها، إلى علاقة أخرى بوصفها وسيلة تحويل حديثة نوعياً، على أقل تقدير ما دامت كما هي تستخدم بصورة واعية[95]. لأنه في الموسيقى البوليفونية ارتبط في الماضي التفسير الهارموني المتعدد المتكرر للأنغام مع مقامية المقامات الكنسية. إذا كان الهللينيون قد استخدموا أنغامهم الجزئية الإنهارمونية لأهداف مشابهة أو صمموها لذات الغرض، كما تم تأكيد ذلك من وقت إلى آخر[96]، فإن ذلك لا يمكن تأكيده وهو يناقض طبيعة هذه الأنغام كما من خلال انقسام مسافات نغمية ناشئة ولقد كانت وسائل تحويلها مختلفة، عندما لعب البكنون (Pyknon) من حين لآخر (كما هو الحال في نشيد أبوللو)، لدى الانتقال إلى السينمنون، ذلك الدور الذي كان محض لحني الوظيفة المشابهة لسلسلة الأنغام اللاعقلانية الموجودة ظاهرياً في موسيقى الزنوج[97]. لم يكن من الممكن مقارنته بالمقابل مع علاقات

= الذي يذكر بوضوح موضوع فيبر عن "التحول الحر" والتحقق "العملي" مقابل آلات البيانو التجريبية لإجراء القياس المتساوي الحركة من خلال "تأييد يوهان سباستيان باخ من أجل هذا الشيء" بسبب "البيانو المعدل تماماً" والذي نشر في عام 1722. توجد إشارات فيبر إلى رامو، يوهان سباستيان وكارل فيليب إمانويل باخ – مع عمله **الكتاب المدرسي** (*Schulwerk*) حيث يقصد فيبر لدى Helmholz, *Tonempfindungen*, S. 502f.

(95) يأخذ فيبر التحديد من Riemann, *Musiktheorie*, S. 504.

(96) من المتوقع أن يعتاد فيبر على Thierfelder, *Musik*, S. 487, الذي ينشئ من أجل نشيد أبوللو "تدرجاً إنهارمونياً مؤقتاً من خلال التحويل"، "والذي ينظر إليه خطأً على أنه مشابه لاستبدالنا الإنهارموني الحديث، فقط مع الفرق، أن صول لم توضع فقط مكان لا b، وإنما تستخدم إلى جانبها بوصفها تتردد أعلى بفاصلة واحدة".

(97) يعود فيبر إلى Hornbostel, *Melodie*, S. 22, =

إنهارمونية حالية. بالنسبة إلى الاستبدال الإنهارموني في الموسيقى الأكوردية كان الحامل الرئيس بطبيعة الحال الأكورد السباعي المخفض (مثال على ذلك فا#، لا، دو، مي b)، عائد إلى السلم على السباعي الكبير لمقامات المينور (مثال على ذلك صول b)، مع انحلالات إلى ثمانية مقامات مختلفة، حسب التفسير الإنهارموني لأبعاده. لا شك أن مجمل الموسيقى الهارمونية الأكوردية الحديثة لم تكن لتوجد إجمالاً لولا التعديل ونتائجه، إذ إن هذا التعديل جلب لها الحرية الكاملة.

تقوم خصوصية التعديل الحديث على: أن التحقيق العملي لمبدأ المسافة على آلاتنا ذات المفاتيح يعامل ويؤثر فقط "كتعديل" لأنغام مكتسبة هارمونياً وليست مثل ما يسمى التعديل في الأنساق الصوتية للسيامين والجاويين، كخلق مجرد سلم مسافة فعلي بدلاً من الهارموني. لأنه إلى جانب قياس البعد تبعاً للمسافة يوجد الإدراك الهارموني الأكوردي للأبعاد[98]. على أن هذا الإدراك يتحكم نظرياً في الكتابة الصحيحة لكتابة النوطة، التي لولا خصوصيتها لما كانت أية موسيقى حديثة ممكنة، ليس فقط من الجانب التقني وإنما من

= الذي بحث زحزحات المستوى للموضوعات انطلاقاً من أغاني أونا (Ona) الأراضي النارية حول مسافة الخماسيات والرباعيات: "يتكون اللحن بصورة خاصة وبالإجمال من زحزحة الخماسيات لموضوع وحيد النغمة. النغمتان الاثنتان من الجزء الأول (واحدة في مسافة ثنائي صغيرة ري- دور دييز للحن مستمر) هما فقط تدرّج لنغم ما، وهو يوجز مقارناً من زاوية التاريخ العالمي: "لا تزال الإنهارمونية الإغريقية على قيد الحياة"، في عام 1966 توفي مع لولا كجبلار (Lola Kjeplar) العضو الأخير لأونا الهنود الحمر، الذي كان يستطيع أن يقدم الأغاني الاحتفالية التي حللها هورنبوستل المحررون يشكون ليوبولد فنكلهوفر (Leopold Winklhofer) من أجل الإشارة الودية.

(98) يعتمد فيبر على أناس كثيرين منهم Riemann, *Musiktheorie*, S. 495 und 503, sowie Stumpf, *Konkordanz*, S. 345، الذي يتحدث عن "الدور الحاسم لإدراك الأنغام بمعنى نسقنا من الماجور والمينور المبنى انطلاقاً من الأنغام الثالثة".

جانب المعنى، وهي تحقق وظيفتها بالنسبة إلى الفهم المتناسب مع المعنى فقط من خلال أنها لا تعامل سلسلة الأنغام بوصفها تتابعاً غير مختلف من أنصاف الأصوات الصافية، وإنما تتمسك مبدئياً بتسمية الأنغام حسب مصدرها الهارموني (على الرغم من كل الحريات في الكتابة، التي يسمح بها الأساتذة الكبار)، ذلك أن كتابة النوطة لدينا، بدواعي أصلها التاريخي، لديها بطبيعة الحال في مجال دقة تسميتها الهارمونية للأنغام حدودها وتعطي التحديد الدقيق الإنهارموني للأنغام، لكن ليس التحديد الفاصلي (الفاصلة) - فهي مثلاً يجب أن تتجاهل، أن الأكورد ري، فا، لا حسب مصدر الأنغام إما أنه نغمة ثلاثية مينور حقيقية وإما أنه تركيب موسيقي غير عقلاني للثلاثي الفيثاغوري مع الثلاثي الصغير، وفي جميع الأحوال لا يحصل أي تغيير. وهكذا فإن أهمية طريقة كتابتنا للنوطة عظيمة بما يكفي، وهي ليست مجرد ذكرى عتيقة، على الرغم من أنها لا يمكن تفسيرها إلا تاريخياً. لأن تفسير الأنغام كل بحسب مصدره الهارموني يتحكم قبل كل شيء "في سمعنا" الموسيقي، الذي يعرف كيف يحس بالأنغام المختلفة إنهارمونياً على الآلات حسب معناها الأكوردي، أجل كما يعرف ذاتياً كيف "يسمع" بصورة مختلفة[99]. وحتى التطورات الأكثر حداثة في الموسيقى، التي تتحرك عملياً وبصورة شاملة في اتجاه تدمير المقامية على أقل تقدير هو جزئياً نتاجات الانعطافة المميزة، الرومنطيقية الثقافية لاستمتاعنا بتأثير "المستغرب" - لا تستطيع أن تفك إسارها في النهاية من بعض العلاقات الأخيرة مع هذه الأسس،

---

(99) في سؤال الإمكانات، المحدوديات، والمعنى والأهمية "المفسرة تاريخياً" لطريقة كتابة النوطة الحديثة يعود فيبر إلى Bähr, *Tonsystem*, S. 155f.,

في ما يخص الشعور المقامي الهارموني الأكوردي المترسخ "بشكل موعى أو غير موعى في سمعه" يعود فيبر إلى Tanaka, *Studien*, S. 20-22.

حتى ولو كان مثل ذلك يتم من طريق التعاكس[100]. بطبيعة الحال لا شك في أن "مبدأ المسافة" الغريب عن الهارموني في الأساس الأخيرة، والذي يشكل أساس تقسيم الأبعاد في آلاتنا ذات المفاتيح ـ فقط الأصوات المختلطة للأورغن لها تقسيم صاف يؤثر بشكل كبير ويعمل على تشويه رهافة السمع، مثل ذلك أمكن للاستخدام الكبير جداً "للاستبدال الإنهارموني" في ذاته أن يكون صالحاً ليعمل في الموسيقى الحديثة بالنسبة إلى الإحساس الهارموني[101]. غير أن العقل المقامي يؤثر، بقدر ما يستطيع في الهيمنة على الحركة الحية لوسائل التعبير الموسيقية، لكن في الحقيقة وفي كل مكان، حتى ولو كان ذلك بصورة غير مباشرة وخلف الكواليس، لا بد بشكل ما من مبدأ كلي التشكيل، قوي بصورة خاصة في موسيقى مثل موسيقانا، حيث صنعت لأساس موعى لنسق الصوت[102]. أما ما يخص

---

(100) في مفهوم "التعاكس" يعود فيبر إلى الأعمال الموسيقية "للعصر الحديث" المسماة من قبل Adler, *Heterophonie*, S. 17, الصوتي "نقيض المقامية"، انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 63 من هذا الكتاب.

(101) Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 499, 513, الذي يعتمد على فيبر، يجعل "الاستخدام المفرط للتحولات الغامقة"، وقبل كل شيء بسبب الأكوردات السباعية المخفضة وإعادة تفسيراتها الإنهارمونية لدى "المؤلفين الموسيقيين الجدد"، مسؤولاً عن "دخول التشويش الكامل للسمع بالنسبة إلى المقامية"، "حيث إن العلاقة الفنية للجملة قد ألقيت"، كل ذلك يجري التهديد بتدميره. (في مخطوط هلمهولتس ملكية فيبر المحفوظ في مكتبة الجامعة في هايدلبرغ توجد صفحة 513 تأكيدات كثيرة).

(102) من المتوقع أن يعتمد فيبر على Riemann, *Tonalität*, S. 24f., sowie ders., *Logik*, S. 21, الذي يتمسك دونما تردد "بالمبدأ الأساسي" المقامي لدى كل "قدرة التكوين غير المحددة للأذن"، المؤكدة "حسب فاغنر" (Wagner)، في عام 1911 يتحدث Schönberg, *Harmonielehre*, S. 52f., عن تربية السماع الهارمونية الأكوردية، التي "تحولت إبان ذلك إلى طبيعة ثانية"، أما مقدارتها على الربط "فتتراجع قليلاً وإذا حصل ذلك فبصورة تدريجية"، انظر لذلك المقدمة، أعلاه ص 141 ـ 146 من هذا الكتاب.

"النظرية" كما هي لا يوجد شيء أسهل تناولاً من أنها تعرج تقريباً دائماً خلف حقائق التطور الموسيقي. لكنها لهذا السبب لم تكن عديمة التأثير، وتأثيرها لم يقع فقط في كفة ميزان ما هو قائم عملياً، وهكذا كان من الصحيح أنها صبت فن الموسيقى بصورة متكررة في سلاسل طويلة تجر من خلف جرّاً. من المؤكد أن الهارمونية الأكوردية انتمت منذ زمن طويل إلى الموسيقى العملية، قبل أن يعطيها رامو والموسوعيون قاعدة نظرية[103] (أقل اكتمالاً). لكن وقد حصل ذلك، وهو ما كان خصباً من الناحية العملية، تماماً مثل طموحات العقلنة للمنظرين في العصر الوسيط بالنسبة إلى تطور تعددية الأصوات الموجودة دونما تدخلهم[104].. من شأن العلاقة بين العقل الموسيقي وبين الحياة الموسيقية أن تنتمي إلى علاقات التوتر المتغيرة والأكثر أهمية تاريخياً.

إنّ آلات السحب الوترية غريبة عن ثقافة العصور القديمة، معروفة لدى الصينيين ولدى أنواع أخرى من الموسيقى في شكل بدائي - إنما هي في تشكيلها الحالي مؤلفة من وراثات نوعين مختلفين من الآلات[1]. من جهة آلات السحب الشبيهة بالكمنجة

---

(103) في إشارته إلى النظرية "التي تعرج" يعتمد فيبر على Tanaka, *Studien*, S. 41, "محاولة رامو (Rameau) وألمبرت (Alembert) المتجة من قبل أهمية تاريخية كبيرة"، "لإقامة نظرية التناغم للمرة الأولى على أرضية ميتافيزيقية وبمنطق العلوم الطبيعية"، يناقش Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 363-365,
وهو يعتمد على Alembert, *Elémens*.

(104) المقصود هي قواعد الطباق المسماة أعلاه ص 377 والصفحة التالية من هذا الكتاب، التي جرى الحديث عنها نقدياً لدى كثيرين منهم Ambros, *Geschichte* 2, S. 396f., sowie Riemann, *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 20f. und 304.

(1) يعتمد فيبر عنا على Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 4, 6, 38 und 104, الذي يشرح "الأشكال الأولى"، و"التعاكس المميز لهاتين الطريقتين الاثنتين من التصميم" لآلات الأقواس، من المحتمل أن فيبر درس في "أطلس"، أي العمل ذاته (Rühlmann, =

المخصصة بالدرجة الأولى للشرق وللمناطق الحارة مع جسم للتردد مؤلف من قطعة (في الأصل من جلد سلحفاة ومغطى بفرو مشدود). إلى هذه الآلات انتمت إلى "ليرا" (Lyra) المعروفة منذ القرن الثامن من قبل أوتفريد، والتي كانت في الأصل ذات وتر واحد، ثم لاحقاً من ثلاثة أوتار ثم من عدد أكبر من ذلك ويمكن أن نذكر الربابة المستوردة من الشرق في القرون الحادي عشر، الثاني عشر والثالث عشر إبان الحروب الصليبية (وقد سميت لاحقاً ريبك)[2]. هذه الآلة كانت ملائمة بشكل جيد بالنسبة إلى الموسيقى التقليدية: واستطاعت أن تقدم الأنغام الكنسية الدياتونية بما فيها سي بيمول. ولكن يجب أن نعلم أن هذا النوع من الآلات لم يكن بصورة خاصة "تقدمياً"[3]. وهي لم تكن لا من حيث تردد الأنغام ولا من حيث الغناء قادرة على تجاوز حدود معينة من مستوى التطور. وفي مقابل هذه الآلات

= (*Atlas* هنا لوحة 1: الأشكال الأولى لآلات القوس، والتفصيلات البنائية للآلات التي جرى الحديث عنها لاحقاً.

(2) Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 107,

يقبس من *Evangelienharmonie von Ottfried von Weissenberg* (المقصود هو كتاب *Evangeliorum* المؤلف نحو عام 870 لأوتفريد (Otfrid) من فايسنبورغ من الألزاس)، الأبيات هي 23، 198 من المرجع المذكور، حيث يأخذ فيبر التأريخ الخاطئ لعمل أوتفريد في القرن الثامن. في ما يخص الربابة يقتبس رولمان المرجع المذكور، ص 39، وص 46، *Tractatus de musica* المطبوع في كوزيميكر 1، والمؤرخ في الثلث الأخير من القرن الثالث من قبل هيرونيموس دي مورافيا (Hieronymus de Moravia)، الذي يدور فصله الأخير مع أشياء أخرى حول الربابة "إنه اسم جاء إلينا من القرن الرابع عشر واختفى ليحل محله اسم ريبك".

(3) يأخذ فيبر ذلك من Rühlmann, ebd., S. 40f.,

الذي يستخلص مع نظرة على بحث هيرونيموس (انظر الهامش رقم 2 من هذا الكتاب) "انطلاقاً من الاستخدام المتعدد جداً"، "بأن الآلة كانت تهدف في زمنه إلى التمرين والاستخدام والاستفادة القصوى، ذلك أن التطور سار حتى درجة الاكتمال في القرن الثالث عشر ومن ثم أغلق نسبياً"، وهذا ما كان في مفهوم فيبر "غير تقدمي".

وجدت آلات سحب مع جسم تردد وقد بنيت بشكل مركب وكانت مزودة قبل كل شيء بأجزاء جانبية خاصة (أمشاط). من خلال ذلك تم تحقيق التشكيل الضروري لجسم التردد من أصل السحب الحر للقوس وتزويده الأمثل بالحملة الحديثين للتردد (الدعامة للبيانو والقطعة الخشبية Steg للكمان). بالنسبة إلى تأثير الآلات الوترية يظل تشكيل جسم التردد هو ببساطة الأمر الحاسم: دونما أوتار مشدودة تماماً على أجسام متجاوبة معها لا يوجد بالمطلق صوت مستخدم موسيقياً. إن اختراع أجسام التردد بطريقتنا الخاصة، إنما هو كما يبدو، إبداع غربي، حيث لم يعد من الممكن معرفة دافعه النوعي بالنسبة إلينا[4].
إن التعامل مع الخشب بطريقة صنع الصفائح إضافة إلى كل أشكال العمل بنجارة الخشب وصقله وتلميعه إنما هي مألوفة بالنسبة إلى شعوب الشمال أكثر مما هي لدى شعوب الشرق. لقد عرفت الآلات الوترية الهلّلينية المخصصة للنقر مع جسم التردد الخاص بها والمبني بطريقة فنية مقارنة مع الشرق بعد هجرتها نحو الشمال تحسيناً مستمراً منذ زمن طويل، جاء فيما بعد لصالح آلات السحب. كانت الآلات الأولى ذات الصفيحة الخشبية بدائية الصنع نسبياً. أما "الترومشايت" ذات الوتر الواحد والمتطور عن المونوكورد فكان لديها جسم تردد بصفيحة مع نقل الاهتزازات من خلال دعامة وتصدر من خلال وسائل تقنية بسيطة أنغاماً متصاعدة، قوية وتشبه صوت البوق. على أن إصدار

---

(4) Rühlmann, ebd., S. 7,

يذكر "القصة التي تقول بأن الإله المصري توتس (Thooth) اصطدم بقدمه وهو يتجول على ضفة نهر النيل بجسم سلحفاة سلبت الشمس الحارقة منها الحياة"، "وكانت الأوتار المشدودة على ظهر الحيوان المجوف تتعرض للاهتزاز، ومن خلال إضافة قرني كبش ثبتهما على تلك السلحفاة من طريق ربطهما بقطعة خشب عرضانية، صار هو مخترع الليرا"، لدى Rühlmann, ebd., S. 38, 68f., 104f.,

يوجد أيضاً ذكر "الاختراع الغربي المحض".

الأنغام لم يحصل ميكانيكياً، وإنما من خلال وضع الأصابع[5]. وهنا نلاحظ أن أنغاماً أخرى غير الأصوات العليا الهارمونية الأولى لم تكن تصدر إلا من بين يدي خبير ومدرب. لا شك أن هذه الآلة قوت الإحساس الحديث بالأنغام من خلال ضيق مساحتها الصوتية. هنالك آلة أخرى هي الرادلاير (أورغانيستروم)، وهي آلة بمفاتيح مع صفائح خشبية أنتجت السلم الدياتوني وقد امتلكت في الخماسيات والأوكتافات أوتاراً تصدر أصواتاً عميقة، وكانت فضلاً عن ذلك مثل الترومشايت معروفة جداً، لا بل مستوطنة في الأديرة في العصر الوسيط المبكر. ونحن لا نعرف بالضبط، فيما إذا كانت هذه الآلات قبل ذلك متداولة بين أيدي العازفين الرحالة. على كل لم تكن في أي يوم من الأيام آلات هواة شأن كبير[6]. وإلى جانب "الليرا" انتمت إلى جماعة العازفين المتجولين الآلة الموسيقية الجرمانية (وأيضاً السلافية) الموجودة تحت اسم الفيدل. علاوة على أنها كانت آلة أبطال النبلونغن[7]. وما يلفت النظر في تكوينها هي الرقبة التي تبدو كقسم شديد الخصوصية إضافة إلى سهولة طريقة التناول مما أهلها

---

(5) يعود تمييز فيبر إلى رولمان انظر: Rühlmann, ebd., S. 66f.,
الذي يرى لدى الترومشايت لأول مرة جسم التردد "بأنه مبني بشكل مريح أكثر ومن خلال ذلك يتطور فنياً لاستخدام عملي فعلياً"، "ذلك أنه على النقيض من المونوكورد هنا لأول مرة يصبح ممكناً تغييرات الصوت بمجرد الوضع الفني للأنامل على الوتر، بدلاً من تكوينات الصوت التي كانت موجودة حتى الآن فقط، عندما يسحب القوس على الوتر".

(6) كلمة فيبر "مطلقاً" تعود إلى رولمان Rühlmann, ebd., S. 122,
الذي يسمي آلات القوس بالجملة وتاريخياً دونما تمييز، آلات شعبية في أيدي جماعة العزف.

(7) فيبر يعتمد على Ambros, *Geschichte* 2, S. 29 und 33f.,
الذي يقتبس في أغنية النبلونغن، الفارس عازف الفيدل فولكر (Volker) في بشيلاري، "الذي يغني لآلته عند موته"، "فولكر الذي وقف سريعاً مع آلته متجهاً نحو الرحمة الإلهية وقف مع الفيدل وعزف ألحاناً حلوة وغنى أغانية كلها: وبذلك أخذ السماح بأن يغادر بشلارين Bechlären".

للاستخدام حسب الطرق الحديثة[8]. وقد كان للفيدل (وهي سميت من قبل هيروتيموس "فلة uielle")[9] في البداية وتران لإعطاء صوت واحد (من أجل مصاحبة الثلاثي) وحسبما يكون الأمر، فيما إذا كانت قد صنعت موسيقى مطابقة للفن "أو غير مطابقة للقاعدة"، مع أوتار قرار أو من دون شيء من ذلك، منذ القرن الرابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر صارت محزومة[10]. وكان لدى هذه الآلة من جهتها أهمية "تقدمية" (بمعنى الهارمونية)، ما دامت لم تهيمن عليها حاجات الموسيقى الأوركسترالية، ولم تشكلها جوهرياً فقط تقنياً من خلال استخدامها الذي جعلها حاملة لأساليب الرقص الشعبي. ولقد كانت "الكروت" الويلزية جوهرياً أكثر أهمية[10a]، في الأصل كان العزف

---

(8) Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 105f.,
الذي يناقشه فيبر، يتحدث عن "الألمان العمليين"، الذين "فكروا بالاستعمال الأكثر فاعلية للآلة تبعاً لمبدأ بنائها [الفيدل] وتمسكوا به. بالنسبة إلى الفيدل تأتي أولاً الرقبة كجزء مخصص مضاف مناسب تماماً لجسم الآلة".

(9) في البحث المذكور أعلاه ص 426، الهامش رقم 2 من هذا الكتاب. فيبر يمكن أن يعتمد إلى جانب Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 118f., 122,
على Ambros, *Geschichte* 2,
وعلى Riemann, *Musiktheorie*, S. 141,
الذين يقتبسون من البحث.

(10) مع الموسيقى "غير المطابقة للقاعدة"، كان فيبر في صورة "الألحان غير المطابقة للقاعدة"، المقتبسة لدى Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 124,
والتي عرف هيرونيموس كيف يشترطها لجماعات العزف المتجولة "ولطريقة التقسيم الثانية"، للفيدل (مع مصاحبة الثلاثي لصوتين اثنين)، في مقابل "إضفاء الهارمونية القريبة من الموسيقى الشعبية" تكون "ظريفة التقسيم الأولى"، "لأوتار القرار"، (في خماسيات ورباعيات) مخصصة للغناء والموسيقى، أي للمؤلفين الموسيقيين وللمغنين في الكنائس وفي المدارس، لهذا كله "يمكن أن نقبل بأن مؤلف البحث أراد أن يفهم تحت مصطلح ألحان غير مطابقة للقاعدة أنها تلك الألحان التي لا تتمسك بصورة صارمة بحدود الأنغام الكنسية".

(10a) من المتوقع أن المادة غير العادية لفيبر تتحدث عن Panum, *Harfe*, S. 30f. und 38,
حيث تسمى لدى فيبر كروت (Crwth).

عليها يجري بطريقة النقر سحباً، ثم تحولت لاحقاً، إلى آلة سحب وترية واتخذت أهميتها بالنسبة إلى الموسيقى الفنية لشعراء ويلز[11] Barden، ومما يجدر ذكره أن قواعد العزف على هذه الآلة كانت موضوع تنظيم القواعد من خلال مؤتمرات هؤلاء الشعراء (كما هو الحال في مؤتمر عام 1176)[12]. إنها الآلة الأولى المتعددة الأوتار بجوانب خشبية وثقوب لتمكين اليد من القبض على الأوتار في تطور متحقق تقني متواصل صار ذلك بعد وضع الأوتار العميقة قابلاً للاستخدام هارمونياً. والكروت صار ينظر إليه الآن على أنه الجد القديم للفيدل مع الصفيحة الخشبية[13].

مثلما كان هو التنظيم الدائم، الذي مكّن التأثير الموسيقي للشعراء وبصورة خاصة التكوين المتواصل لآلاتهم على قاعدة الأشكال النمطية[14]، حيث كانت بالنسبة إلى الخطوات المتقدمة

(11) التسمية ويلزي (gälisch) غير معهودة في المراجع المعاصرة ومنها Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 38 und 87ff., sowie Sachs, *Real-Lexihon*, S. 961f., يتحدث بالمناسبة عن الكروت wälischen أو walisischen ربما اعتمد فيبر على Ambros, *Geshichte* 2, S. 29,
الذي يذكر الكروت gadhelisch على أنها cruit أي crowth الإنجليزية. وهي تعني صاحب البطن الكبير.

(12) يعتمد فيبر Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 94,
الذي ينظر إلى هدف "مواثيق الشعراء" من عام 1176 على أنها تناهض الاستخدامات السيئة والمحافظة على فن الغناء الرفيع، في هذه المواثيق تقررت 24 قاعدة و17 "من التعليمات الخاصة"، وكذلك "وضعت قوانين ضد المغنين المتجولين"، الذين "نظر إليهم على أنهم طفيليو الشعراء".

(13) يؤيد فيبر Ambros, *Geschichte* 2, S. 29.

(14) مع ذكر الأشكال النمطية يعود فيبر إلى Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 66, zurück,
الذي يميز بين محاولتين لتحسين الأداء التقني للآلات: "سواء أكان أن الخصائص الحالية على آلة ما تحسن أو تزداد، أم سواء أكان أن تتم محاولة تلاؤم أشكال جديدة تماماً على أجسام =

للموسيقى لا غنى عنها، ارتبطت بصورة متواصلة في العصر الوسيط المنصرم الخطوات المتقدمة في ذلك العصر لبناء آلات السحب مع التنظيم النقابي الموسيقي الذي انطلق واتخذ مساره منذ القرن الثالث عشر لصانعي الآلات الذين كانوا يعاملون في مرآة سكسونيا على أنهم مجردون من الحقوق[15]. وقد قدم هذا التنظيم سوقاً ثابتة وخلق أنماطاً متعددة من الآلات. إن القبول التدريجي لصانعي الآلات إلى جانب المغنين في فرق تراتبية الفرسان والأبرشيات، أي في مواقع ثابتة مضمونة اجتماعياً، وهو ما أصبح كقاعدة في القرن السادس عشر أعطى لإنتاج الآلات أسساً اقتصادية قوية. بداية استمرت المحاولات لتشكيل الآلات، وبالتالي تصنيعها لتكون قادرةً على تكوين فرقة موسيقية كاملة، وذلك منذ القرن الخامس عشر في علاقة وثيقة مع المنظرين الإنسانويين للموسيقى[16]. ولا أدل على ذلك من

= آلات قديمة"، الحالة الأولى تقود إلى تحسين "مرضي"، للفردية وبالتالي إلى انهيار الآلة، أما الحالة الأخيرة فتقود تطور وإغناء متواصل للآلة ذاتها وللموسيقى الآلية بالإجمال.

(15) المؤلف عن الفارس الصامد والمثقف الحقوقي آيكه فون ريغوف ربما نحو 1221/ 1224 حسب قانون منطقة سكسونيا السفلى (حسب خط اليد اللايبزيغي الأقدم)،

Leipziger Handschrift, neubearbeitet von R. Hilderbrand, 7. Aufl. (Leipzig: O. R, Reisland 1895), S. 108,

يقول في ما يخص الناس المجردين من الحقوق "جماعة العازفين، وكل شيء يملكونه"، "لهؤلاء يقدم المرء كتعويض عندما يتعرضون للأذى في الجسد وفي الحياة [كمال للتعويض] ظل إنسان ما"، من المتوقع أن فيبر يعتمد على Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 172,

الذي يترجم هذا الموقع موضحاً: "يجب علينا أن نفهم بأنه من يسيء إليهم لا بد من أن يتعرض إلى العقوبة وعقوبته تتلخص في ما يلي: كل من يجترح إساءة بالنسبة إليهم، لا بد من أن يعاقب، وهو بالتالي يجب أن يقف إلى جانب حائط ثم يأتي العازف ويضرب ظله عند الرقبة على الحائط".

(16) من المتوقع أن فيبر يعني منظري الموسيقى المذكورين لدى Rühlmann, ebd., S. 183-190, =

أن التمييز بين الكمنجات العميقة والكمنجات العالية قد تم تحقيقه على أقل تقدير منذ القرن الرابع عشر على أيدي الصناع الفرنسيين.[17] كانت الأنواع المتعددة من الكمنجات، التي عرفت أيضاً في القرنين السابع عشر والثامن عشر، مع تزويدها بالأوتار القوية جداً، المتنوعة إلى ما لا حدود له، وهنا يتذكر المرء النمو السريع لمسألة تزويد القيثارة الهللينية بالأوتار، ثمرة من ثمرات التجريب العقلاني غير المتوقف وبصورة خاصة ثمرة القرن السادس عشر والعادات المتعددة فردياً ومتطلبات الفرق الموسيقية القائدة. إلا أنها اختفت كلها في القرن الثامن عشر أمام آلات السحب الثلاث الحديثة: الفيولين، والبراتشه والشيلو، التي ظهر تفوقها دونما أدنى شك منذ بداية القرن الثامن عشر من خلال وجود المهارات التي تتقن العزف على الفنيولين والتأليف لها والتي كانت قائمة في ذلك الزمن منذ كوررللي في ازدهاره الكامل الأول من جهة ومن خلال

= وكذلك المؤلفين الموسيقيين سباستيان فردونغ (Sebastian Virdung) (نحو 1465 - بعد 1511)، مارتن أغريكولا (Martin Agricola) (1486 - 1556)، أوتمارلوسينيوس (Othmarus) (1478 - 1537)، ميشائيل برايتموريوس (Michael Praetorius) (نحو 1577 - 1621)، هانز يودنكونيغ (Hans Judenkunig) (نحو 1450 - 1526) هانز غرله (Hans Gerle) (نحو 1498 - 1570)، تلمان سوزاتو (Tylman Susato) (نحو 1500 - 1563) كلهم يقدمون في قليل أو كثير تعليمات في الغناء والعزف بالنسبة إلى أشكال الكمنجات المختلفة، وكذلك الأعمال التي ذكرها فيبر Virdung, Musica getutscht، وفي النهاية Praetorius, Syntagma 2.

(17) Rühlmann, ebd., S. 168,

"الاتحادات" المسماة في فرنسا للمرة الأولى عام 1330، التي كان لها تحت اسم اتحاد الحرفيين شخصياتها وأنظمتها، وقد وضعوا واحداً من المنتجين لها رئيساً عليهم وأعطوه لقب الملك، منذ الانعطافة إلى القرن الخامس عشر أطلقوا على أنفسهم بالاعتماد على أنواع الكمنجات المتعددة بالدرجة الأولى في السوبرانو والباص، على هذا التمييز يعطف Rühlmann, ebd., S. 170 und 175، تلك "الفيولا دابراشيو وفيولاد غامبا كمنجات الركبة وكمنجات الذراع"، المفهوم (Ménétriers) يعود احتمالاً إلى اللاتينية المتوسطة (Ministerium).

تطور الأوركسترا الحديثة من جهة ثانية. هذه الآلات، التي هي العنصر الحديث نوعياً لموسيقى الحجرة، الرباعيات الوترية، مثلما كونها جوريف هايدن بصورة نهائية، والتي تشكل قبل كل شيء نواة الأوركسترا الحديثة، إنما هي بعد تجربة طويلة نتاج مكتسب للبرسكيانر وللكرومنيزر لصناعة الآلات[18]. إن مدى قدرة الإنجاز لهذه الآلات التي لم يعد بالإمكان تحسينها بأية طريقة منذ بداية القرن الثامن عشر مقابل سابقاتها لأمر بالغ الأهمية. لقد فعلت آلات السحب الوترية في العصر الوسيط (مع الحديث بشيء من المبالغة) من وجة نظرنا ما هو نوعي في أجناسها: العزف المتحد (Legato) لم يقدم أي شيء يذكر، على الرغم من أن إشارات الربط (Ligaturen) للتنويط القديم حسب القياس (Mensuralnotation) استطاعت أن نسمح بالبناء عليها. كان استمرار نغمة ما، تركها تتمدد أو تتقلص، عزف فقرة لحنية وكل ما هو نوعي، مما ننتظره من إبداعات الكمان، حتى القرن السادس عشر إما أنه بالغ الصعوبة وإما أنه مباشرة غير ممكن، بصرف النظر عن أن مثل هذه التبدلات لموقع اليد وكيفية تطلبها من أجل التحكم في مجال الصوت للآلات الوترية الحالية، كانت تقريباً مستحيلة في ذلك الزمن من خلال طريقة الصنع. لدى الطبيعة الخاصة لنوع تلك الآلات القديمة لم يكن مثار

---

(18) كان فيبر في صورة مؤسسي المركزين الاثنين في شمال إيطاليا لصناعة الكمنجات، اللذين ذكرهما Rühlmann, ebd., S. 267,

وهما غاسبار وداسالو (Gasparo da Salò) (غاسبار وبرتولوتتي، المسمى داسالو) وأندري أماتي (Andrea Amati). وقد دفع جيوفاني باولو ماغيني (Giovanni Paolo Maggini) وهو تلميذ غاسبار وبمدرسة برسكيا إلى ازدهارها الأقصى، بعد منتصف القرن السابع عشر انتقلت قيادة برسكيا إلى ثلاث عائلات تسكن في كريمونا ذكرها فيبر مباشرة وهي أماتي، ستراد يفاري (Stradivari) وغاريتري (Guarneri) (انظر ترجمة كل منهما في جدول الأشخاص).

دهشة، أن الذي كانت له السيطرة هو تقسيم صفيحة القبضة من خلال الجزم أي إصدار الصوت الميكانيكي. وحتى فردونغ أطلق على كمنجة اليد مع الآلات الوترية البدائية اسم "غير المفيد"[19]. بالارتباط مع الطلب على الفرق الموسيقية للبلاطات الأوروبية بدأ في القرن السادس عشر ازدهار الآلات الوترية وصولاً إلى اكتمالها، مثلما يبدو، كانت المطالبة الحية بصورة دائمة لدى منظمي الفرق الموسيقية ولدى صانعي الآلات بجمال الوقع الفني بالتعبير - بنغمة "غنائية"، وإلى جانب ذلك برهافة الآلة دافعاً نحو التقدم[20]. قبل انتقال الإتقان العالي في صناعة الكمنجات إلى برسكيا وكريمونا يلاحظ المرء تقارباً تدريجياً للأجزاء المختلفة من الآلة (بصورة خاصة المشط وشكل ثقب الصدى) مع تشكيلها الحالي. لكن ما وصل إليه هذا التشكيل وما قدم من إمكانات تجاوز بكثير ما توقعه الطلب على الآلات. حتى إن قدرة الإنجاز للآلات التي صنعتها عائلة أماتي لم تستنفد على ما يبدو فعلياً طوال عقود كثيرة من الزمن. مثلما أن الكمنجة المفردة تبعاً لقناعة غير القابلة للتغيير يجب أن يكون "أداؤها عالياً" مثلما يجب أن تكون زمنياً قد تجاوزت عمر جيل بكامله، قبل أن تبلغ الذروة الكاملة لإنجازها، مضى توطينها بطيئاً

---

(19) يقتبس فيبر فردونغ (Virdung) المذكور لدى رولمان Rühlmann, ebd., S. 183,
وVirdung, *Musica getutscht* الذي يعالج بحثه الصادر في عام 1511 تقريباً آلات القوس، من حيث أنه يذكر فقط نفسيهما إلى كمنجات كبيرة وصغيرة، تحت مسمى النوع الأول "علينا أن نفهم الفيولين (Violen) وتحت القسم الأخير الكمنجات الخاصة (Geigen)، التي تحسب على أنها آلات لا فائدة منها، دونما ذكر السبب، لكن يمكن أن نقول بكل وضوح، بأنها لم تعد تفي بالحاجات المطلوبة" Virdung, *Musica getutscht*, S. 11f.,
يتحدث عن "طريقة العزف على الأوتار، التي هي غير محزومة، لهذا السبب لا يمكن إخضاعها إلى قواعد أو توصيفها، لذلك نظر إلى هذه الآلات على أنها عديمة الفائدة مثل الكمنجات الصغيرة والترومشايت".

(20) هكذا، هي فرنسية رولمان، Rühlmann, ebd., S. 194 und 267,

جداً أمامها، مقارنة مع تجديدات أخرى في ذلك الزمن. إذا أمكن لمسلمات رولمان التي تريد أن تنسب نشوء الآلات الوترية إلى مصادفة مفردة، غير مهيأة بالمطلق، أن تمضي بعيداً جداً[21]، سيكون تماماً من الصحيح، أن مثل هذا المدى الصوتي، مثلما سمح له بناء الآلة لم يكن يتطلبه الوضع في ذلك الزمن بأية طريقة، ولم يكن من الممكن التفكير فيه مسبقاً بقابلية استخدامه بوصفه الآلة الأولى (Solo) النوعية للعازفين المهرة وطلبه من صانعي الآلات. إنه لمن المناسب أن نقبل، بأن اهتمام عائلات أماتي، غارنري وستراديفاري كان منصباً بصورة جوهرية على جمال النغمة وإلى جانب ذلك سهولة التعامل لصالح حرية الحركة لدى العازف بشكلها الأمثل، وأن الاقتصار على الأوتار الأربعة، إزالة الحزمة ـ وبذلك إزالة إصدار الصوت الميكانيكي، والتثبيت النهائي لشكل الأجزاء المفردة لجسم التردد ولخطوط الاهتزاز تحركت جوهرياً لهذا السبب، وأن المزايا الأخرى وقعت عليها بوصفها "منتجات جانبية"، غير مرغوبة، مثلما كان "مضمون التقسيم" للقاعات الداخلية القوطية، على أقل تقدير بداية، نتيجة غير مقصودة لتجديدات تكوينية محضة[22]. إن تأسيساً عقلانياً، مثلما يسمح بمعرفته بوضوح كامل الأورغن، والبيانو وما سبقه، وكذلك آلات

---

(21) من أي شيء ينبغي أن تتشكل تلك "المصادفة" لم يظهر شيء انطلاقاً من
Rühlmann, *Bogeninstrumente*,

على كل حال تلك "الأسطورة" المصرية المذكورة، المرجع المذكور، ص 7 تأتي في الاعتبار، فضلاً عن ذلك يتحدث رولمان بشكل شامل عن "التسلسل المتلاحق والمتدرج" لتطور الآلات الوترية، وليس مباشرة عن "مصادفة مفردة بالمطلق".

(22) هلمهولتس يجري المقارنة مع فن العمارة Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 371f.,

انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 188 من هذا الكتاب.

النفخ ومن ثم الكروت ذاتها المتطورة جوهرياً على أرضية نقابية، افتقده الصانعون الكبار للكمنجات إبّان عملهم. كان استخدام معرفة الماضي المكتسبة تجريبياً محضاً في تطور متدرج حول أكثر الأشكال مطابقة للهدف. للسطح ولثقوب التردد، المنشط الكمان واختراقه لروح الكمان، الخشبية وتدعيماتها وتجريب تجريبي محض الأفضل أنواع الخشب وربما أيضاً الطلاء كلها نهدف لتحقيق تلك الإنجازات، التي ـ ربما بسبب اختفاء الشربين البلسمي ـ لا يمكن إعادة بنائها الآن بشكل كامل(23). وفي هذا الصدد لم تكن تعني الآلات المصنوعة هكذا، منظوراً إليها فقط لمجرد تكوينها التقني، في ذاتها ولذاتها إطلاقاً وسيلة للإعلاء من شأن الموسيقى الهارمونية. على العكس من ذلك: إذ افتقاد المشط لدى الآلات الأكثر قدماً سهل من استخدامها لإصدار الأكوردات كما أدت أوتار القرار إلى التدعيم الهارموني للحن. وهذا سقط لدى الآلات الحديثة، التي بدت محددة بشكل كبير كحاملة للتأثيرات اللحنية. أما بالنسبة إلى الموسيقى المحكومة بالاهتمامات الدرامية لعصر النهضة المتأخر فقد

---

(23) يعتمد فيبر على الإحالات إلى التجريبية لدى Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 7, 194, 267f., 271 et al.,

لقد استقى فيبر معلوماته عن خشب الكمنجات ربما من عالم النبات الهايدلبرغي جورج كلبس (Georg Klebs) (1857–1918) الذي كان يعد واحداً من المقربين إلى فيبر في هايدلبرغ حيث كان فاعلاً في مختلف المجالات ومنها الموسيقى، انظر لذلك Honigsheim, *Heidelberg*, S. 243,

وكذلك المقدمة، أعلاه ص 63 من هذا الكتاب.

Wasielewski, *Violine*, S. 29 und 36f.,

يتحدث بمنطق فيبر عن الطلاء، الذي "بالرغم من كل الجهود لم يتحقق ثانية حتى هذه الأيام"، وكذلك عن اختفاء خشب (التردد) الذي تسببت به الصناعة الكبيرة للكمنجات، ومن ثم اختفاء خشب الصنوبر وبصورة خاصة اختفاء ضوء الجبال الذي ينمو ببطء وبصورة متناسقة والذي يعود بأصله إلى لومبارديا (لقاموس "الشربين البلسمي").

كانت هذه كاملة بالنسبة إلى أهدافها. ذلك أن الآلات الجديدة في أوركسترا الأوبرا استخدمت بسرعة نسبية[24] (بطريقة حديثة حسب المسلمة العادية بداية من قبل مونتفردي في أورفيو)، وإذا كنا لم نسمع شيئاً عن استخدامها بوصفها آلات أولى، فإن لذلك أساسه في الترسيخ التقليدي للآلات المفردة بالنسبة إلى بعضها البعض. كان العوّاد لأن آلة العود كانت آلة هواة خاصة بالبلاط، صاحب نفوذ اجتماعي حيث كان دخله يبلغ في أوركسترا الملكة إليزيبت ثلاثة أضعاف دخل عازفي الكمنجات، وخمسة أضعاف من ينفخ في المزمار، أما عازف الأورغن فكان ينظر على أنه فنان بصورة كاملة[25]. وقد استطاع عازف الكمان الماهر أن يحتل هذا الموقع على أن ذلك لم يحصل إلا (من خلال كورللي)، أي عندما بدأت تتطور ثقافة مراجع شاملة للآلات الوترية[26]. في الوقت الذي تألفت

---

(24) عرضت أوبرا "أورفيو" لأول مرة في 22 شباط/ فبراير من عام 1607 في مانتوا. مونتفردي يسمي مثلما يقتبس Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 65, zitiert, في جدول البرنامج المرافق للآلات المستخدمة في الأوبرا «duoi violini piccoli alla Francese». وهو عرف كما يذكر رولمان، Rühlmann, *Bogeninstrumente*, S. 261, بوصفه الأول "كيف يستخدم آلات القوس بوصفها وسيلة تعبير ترفع من شأن التأثير بالنسبة إلى الغناء وبالنسبة إلى كلمات النص". من أجل "المسلمة العادية" لفيبر يمكن العودة إلى Kinkeldey, *Orgel*, S. 181f., und Riemann, *Instrumente*, S. 232f., الذي يرى في "أورفيو" بدايات موسيقى معتمدة على الآلاتية الخام، التي ترى الحساسية الخاصة لكل آلة بمفردها مستخدمة فنياً ومؤسسة في مهد الدراما الموسيقية في أسلوب تمثيلي.

(25) يعلق فيبر على Bie, *Klavier*, S. 11, الذي يقرأ التقدير الاجتماعي للموسيقيين في الأوركسترا الإليزابيتية (نسبة إلى الملكة إليزابيت) انطلاقاً من مرتباتهم: "عازف العود كان يحصل على 60 جنيه، عازف الكمان 20، عازف المزمار 12"، زيادة على ذلك وجد فيبر معلومات لدى Kinkeldey, *Orgel*, S. 186, Anm. 1, الذي يعود إلى كتب حسابات إليزابيت، حيث كان يحصل تبعاً لها عازف الفيرجنال على مرتّب أعلى حتى من عازف العود.

(26) من المحتمل أن فيبر عرف الدور المتميز لكورللي (Corellis) من Wasielewski, *Violine*, S. 51f. und 84f., =

الأوركسترا في العصر الوسيط وفي عصر النهضة من آلات النفخ، تبدو لنا الآن الموسيقى الأوركسترالية دونما الكمنجات غير ممكنة ما عدا ما يخص الموسيقى العسكرية، وما يخص الموطن الطبيعي القديم لآلات النفخ. إن الآلات الوترية الحديثة إنما هي أيضاً كآلات أوركسترا آلات حيز داخلي ولا تعطي رهافاتها النهائية في الحيزات، التي تتجاوز حجماً معتدلاً محدداً، لا شك في أن حيزاً أقل مساحة يختار الآن بصورة كبيرة جداً من أجل موسيقى الحجرة. وبمقياس أكثر قوة تصلح خصائص الحيز الداخلي بالنسبة إلى آلات اللمس الحديثة نوعياً.

الأورغن، آلة مبنية على مبدأ ناي الرعاة الإغريقي إضافة إلى طريقة صنع المزمار، ويقال إن أرخميدس هو الذي صممها وعلى كل حال فهي معروفة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وكانت في العصر القيصري الروماني تارة آلة خاصة بالبلاط وتارة أخرى آلة مسرح، أما في بيزنطة فكانت بصورة خاصة تستخدم في الاحتفالات[27]. أما الأورغن المائي[28] العائد إلى العصور القديمة

= الذي تعتمد نظرته التاريخية على الدراسات المتعلقة بالكمنجة "بالمرحلة ما قبل كورللي"، ويطلق على كورللي اسم "الأب الأول ومؤسس العزف الفني على الكمنجة والمعلم الأول الصانع للمرحلة في هذا المجال".

(27) يعتمد فيبر إلى جانب Sachs, *Real - Lexikon*, S. 281, على Naue, *Orgel*, S. 152; Hopkins, *Organ*, S. 2f.; Wangemann, *Orgel*, S. 43f., und Bie, *Tasteninstrumente*, S. 54.

(28) Tertullian, *De anima*, يقول في الفصل 14 حول هيدراوليس وقبل ذلك Naue, *Orgel*, S. 152, يذكر مثل فيبر أقوال ترتوليان (Tertullians) "وهو خبر غير موثوق دونما شك حول اختراع الأورغن المائي"، ويترجم: تمعن في العمل الجدير بالإعجاب حيث قدمه أرخميدس هدية إلى العالم، أنا أقصد بذلك الأورغن المائي، الذي يوجد فيه عناصر كثيرة وأجزاء مفردة، إضافات، مسارات أصوات وأنغام، سلاسل من أنابيب الصوت متراصفة إلى جانب بعضها =

والمرفوع إلى السماء في زمن ترتوليان، بطبيعة الحال دونما أي فهم تقني، حيث كان الماء يعمل كمنظم لضغط الهواء، فلم يكن باستطاعته أن يقوم بالدور المنوط به في عروضنا الجغرافية بسبب تجمد الماء. لكن ربما قبل تنظيم عمله من قبل الماء. انوجد على كل حال منذ القرن الرابع (مسلة تيودوسيوس في القسطنطينية) بوصفه أورغناً هوائياً ووصل من بيزنطة إلى الغرب[28a]. حتى هناك كان في العصر الكارولنجي جوهرياً نوعاً من آلة موسيقية خاصة بالبلاط، حيث إن لودفيغ المتدين لم ينصب الأورغن المُهدى إليه في الكاتدرائية وإنما في القصر[29]. غير أن هذه الآلة انتقلت في ما بعد إلى الأديرة وإلى الفرق الكنسية المنظمة على طريقة الأديرة حاملة كل العقلنة الموسيقية ضمن الكنيسة، وأصبحت تستخدم هناك على ما يبدو ـ وهذا مهم جداً ـ بالاسم من أجل تدريس الموسيقى[30]. على

البعض، بحيث إنها تشكل مجتمعه "واحد الريح، مدفوعة من قبل ضغط الماء تقوم بعملها فقط بصورة جزئية"، على أن نقد فيبر لترتوليان ولذكره لأرخميدس يوجد أيضاً لدى Hopkins, *Organ*, S. 12f.,

ربما استقبل فيبر Hildebrandt, *Hydraulik*, S. 444f.,

الذي انتقد "الفهم غير الواضح لضغط الماء كقوة محركة"، حيث يقف كل من الهواء والماء تبعاً لهذه النظرة "كقوتين متصارعتين في ما بينهما".

(28a) من المتوقع أن فيبر يعتمد على Wangemann, *Orgel*, S. 42f.,

الذي يقدم وصفاً تفصيلياً لمسلة تيودوسيوس (مع صورة) ويشير بوضوح إلى الشكل الهوائي للأورغن المصور.

(29) يعود فيبر إلى Sachs, *Real-Lexikon*, S. 281; Wangemann, *Orgel*, S. 47f., und Riemann, *Orgelbau*, S. 195.

تعبير "مهدى" لفيبر يعود كما انطلاقاً من مرجعياته المذكورة زيادة على ذلك من Wagner, *Einführung*, S. 238, und Nagel, *England*, S. 22,

إلى الأورغن، الذي استلمه ببين (Pippin) (وليس لودفيغ) من قسطنطين الخامس، كوبروليمنوس 757 (جدول الأشخاص: لودفيغ المتدين).

(30) وحتى في القرن التاسع ذاته، Sachs, *Real - Lexikon*, S. 281,

أنه منذ القرن العاشر أصبح الاستخدام الكنسي النظامي مسألة لا جدال فيها. من دون أن ننسى أن الأورغن سار في الغرب على طريق التطور التقني، دونما توقف، إذ بلغ مجال الصوت لديه ثلاثة أوكتافات نحو العام 1200. حتى إنه منذ القرن الثالث عشر توجد حوله أبحاث نظرية[31]. ومنذ القرن الرابع عشر أصبح استخدامه سريعاً وعالمياً بصورة متنامية في الكاتدرائيات الكبرى. وفي هذا القرن بالذات صار الأورغن فعلياً آلة موسيقية قادرة على الإنجاز بصورة كاملة ولا سيّما بعد أن حصل صندوق الريح (Windlade) على شكله العقلاني الأول في هيئة ما يسمى "صندوق القفز" (Springlade) وفي نهاية القرن السادس عشر استبدلت من خلال صندوق الحلقات (Schleiflade). وقد استطاع الأورغن في بداية العصر الوسيط على أبعد تقدير أن يشارك في الغناء البسيط (Cantus planus) في ذلك لم تكن الأنغام الممزوجة والمنظمة حسب خطة كاملة معروفة تماماً كما لم تكن ضرورية، لأنه لم يكن أحد يطالب بالتحكم في غناء أبرشية غير موجود. واعتباراً من القرن الحادي عشر وحتى القرن الثالث عشر كانت تصدر الأنغام من خلال سحب المفاتيح، وفي آلات الأورغن الأكثر قدماً والموصوفة بصورة مفصلة

= الذي يعتمد عليه فيبر يلقي الرهبان الألمان والفرنسيون بأنفسهم بكل حماسة على بناء هذه الآلة في آخن، وقد استخدمت منتجاتهم الصغيرة بداية كوسائل مساعدة لدى دروس الغناء، في Riemann, *Orgelbau*, S. 196,

ينبه إلى الهدف "البنيوي" للدرس.

(31) نشأت أقدم الأبحاث حول بناء الأورغن في القرن التاسع، وإلى أكثرها أهمية ينتمي البحث المغفل الذي يعود إلى القرن الحادي عشر والمكتوب في اللغة الألمانية الفصحى القديمة، وذلك حول قياس أنابيب الأورغن، والذي ينسب تقليدياً مع جملة من الأبحاث حول الموسيقى لنوتكر لابيو (Notker Labeo)، والذي نشر لأول مرة تحت العنوان "De mensura fistularum Organicarum" من قبل Gerbert, *Scriptores* 1, S. 95-102.

مع أربعين أنبوباً للمفتاح الواحد كان فصل الأنغام غير ممكن[32]. مثلما حصل لاحقاً من خلال حلقات صناديق الريح، بالنسبة إلى الاستخدام الموسيقي خصوصاً كان مقابل صف المفاتيح "طرق الأورغن" بالقبضتين على مفاتيح الضغط الأكثر قدماً بعرض ديسيميتر واحد نوعاً من التقدم[33]، على الرغم من أن انقطاع دخول الهواء كان يؤثر بقوة سلباً في صفاء التقسيم. بالمقابل كان الأورغن مباشرة في ذلك التكوين البدائي مهيأ جداً وأكثر استعداداً من أية آلة أخرى لموسيقى من نوع آخر لمواصلة نغمة ما أو مركب من الأنغام، يتحرك حوله تشكيل متحقق من خلال أصوات أو آلات أخرى وبالاسم الكمنجات، لكي يعمل هارمونياً. وبهذا الصدد يمكن أن

---

(32) إلى أقدم المصادر حول آلات الأورغن في العصر الوسيط ينتمي إلى جانب ما سمي في الهامش رقم 31 نوتكر لايبو تقرير الراهب أديلموس (Adhelmus)، الذي يصف نحو العام 700 تأثير الأورغن في مالسبوري إضافة إلى ذلك فالفريد سترابو (Walafrid Strabo) مع تقريره حول الأورغن في كاتدرائيات آخن (De apparatu templi Aquisgranensis; versus Aquisgrani Palatio editi.) نحو 840 وفولستانوس (Wolstan) المقصود هنا من قبل فيبر، هو الذي يصف نحو 980 الأورغن (في ونشستر .De. vita S Swithni مطبوع في .Naue, *Orgel*, S. 154f., Anm 22) فولستانوس يتحدث عن 400 أنبوب («quadragintas quae sustinet ordine musas») وعن أربعين حلقة (مفاتيح) مع عشرة ثقوب مخفية لكل مفتاح (هناك أربعون ثقباً مخفياً حيث يحفظ مجموعها النظام بكامله)، إذاً ليس مثلما يقصد فيبر 40 أنبوباً للمفتاح الواحد وإنما 10 فقط، ويبقى مثار سؤال في ما إذا كان فيبر يعتمد في ذكر الرقم على Ambros, *Geschichte* 2, S. 204,

"هذا البنيان الهائل له على ما يقال فقط عشرة أصوات، ذلك أن لكل أربعين أنبوباً صوتاً واحداً" أم كان الأمر يتعلق بخطأ في الكتابة، فضلاً عن ذلك كان يطلب كثيراً في زمن فيبر من الأبحاث المبكرة حول الأورغن، أن تكون أكثر دقة مع استثناءات قليلة (Wangemann, *Orgel*, S. 47; Riemann, *Orgelbau*, S. 208, sowie Hopkins, *Organ*, S. 20f.),

وقبل كل شيء علينا أن نقبل ما يخص الأعداد بوصفها مبالغات شاعرية.

(33) من المحتمل أن فيبر استقى شرح مفهوم "طرق الأورغن" من Wangemann, *Orgel*, S. 94; Rietschel, *Aufgabe*, S. 6, Anm. 4, und Ambros, *Geschichte* 2, S. 66.

نعرف، أن المرء حاول لدى الانتقال إلى مجموع المفاتيح في القرن الثاني عشر ومع الحركية اللحنية المتنامية من خلال إجراءات خاصة أن يحفظ تلك الوظيفة القديمة، حتى إنه لهذا الهدف أدخل الصوت العميق المزدوج. وقد أشار بيهر بحق إلى أنه بسبب تلك الوظيفة (حسب البحث الكولني de organo)[34] لا يجوز للغناء المتعدد الأصوات المصاعب للأورغن تحت صوت الأورغن الأكثر انخفاضاً، مثلما يشير اسم «Organizare» العزف على الأورغن، من أجل خلق جمل متعددة الأصوات، يكون الأورغن بالتأكيد (وإلى جانبه ربما الأورغانيستورم (Organistrum)) مشاركاً بعقلنة تعددية الأصوات[35].

---

(34) مع سياق "Kölner Traktates De organo" لا يمكن أن نعثر على مؤلف تحت اسم "بيهر". من المتوقع أن فيبر يعتمد على Müller, *Hucbald*, S. 79f., Anm., الذي يذكر الفقرة المأخوذة من البحث، التي يقصدها فيبر في الوقت ذاته يسيء فهمها: إنها أطروحة الأورغانوم لإرنست لودفينغ والتنر حتى منتصف القرن الحادي عشر (Ernst Ludwing Waeltner, Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts (Tutzing: Hans Schneider, 1975)), S. 55, übersetzt:

"من حيث أنه يمكن أن يتطابق في النهايات صوت مع صوت آخر مناسب، عند ذلك تدخل القاعدة الثالثة: إلى الحد الذي يبلغ فيه ختام (Positio) الكولون (Colon) أو الكوما (Comma) حتى النهاية الأساسية أو إلى (صوت) آخر من أصواته الجانبية المسماة، عند ذلك لا يمكن للأورغانوم أن يذهب أخفض من ذلك الصوت، الذي هو الثاني المنخفض للنهاية الأساسية". إن بحث الأورغانوم المغفل الاسم المؤلَّف على أبعد تقدير في النصف الأول من القرن العاشر، والذي أعطاه Riemann, *Musiktheorie*, S. 20, دونما دليل مكتوب بخط اليد العنوان «De Organo» سمي منذ Müller, *Hucbald*, S. 80, und Riemann, ebd., S. 20f., ders., *Musikgeschichte* 1/ 2, S. 138, 142, «Kölner Traktat»؛ وقد وصل إلينا معزولاً ومتشظياً بمخطوطين بخط اليد مع نسخ من «Musica Enchiriadis» و«scolica Enchiriadis».

(35) من المتوقع أن فيبر يعتمد على Wangemann, *Orgel*, S. 90, und Hopkins, *Organ*, S. 37, Anm., مقتبس حسب: Charles Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae, et infirmae latinitatis* (Paris: L. Billaine, 1678), Band 3, zitiert: =

ولأن الأورغن، على العكس من المزمار، مقسم بالمطلق دياتونياً، يمكنه أن يظل بوصفه دعامة مهمة في خدمة تطور الإحساس الصوتي المناسب، من جهة ثانية بقي بطبيعة الحال دياتونيا صافياً (سمح مبكراً بـ سي بيمول) واحتفظ طويلاً بما هو أكثر سوء بالتقسيم الفيثاغوري، لذلك أخفق لدى غناء الثلاثي والسداسي[36]. لكن في القرن الثالث عشر وبصورة كاملة في القرن الرابع عشر تكوّن مع تطوره التقني المتنامي تلوين متطور بصورة عالية، ربما كان للأورغن تأثير كبير في البوليفونية المتجسدة، حتى إنها هيمنت حتى دخول الـ «ars nova»[37]. لم تكن ثمة آلة في الموسيقى القديمة تمتعت بطريقة مماثلة بهذه الصلاحية، وإلى هذا المدى يجب أن يترسخ عالياً تأثير الأورغن في تطور تعددية الأصوات.

لقد قدّم الاستخدام الكنسي في الغرب منذ البداية الأساس الراسخ بالنسبة إلى الصناعة الغالية الثمن بصورة دائمة ومتنامية للآلة المعقدة والمتجهة نحو اكتمالها بعد اختراع الدواسة وبصورة خاصة منذ بداية القرن السادس عشر من خلال اختلاف القياسات. وفي زمن لا أسواق فيه كانت منظمة الدير هي الأساس الوحيد الممكن، الذي استطاعت هذه الصناعة أن تزدهر فيه لذلك فقد بقي في الأوقات

= تعزف وتغني مثل الأورغن، وكذلك على Tanaka, *Studien*, S. 38f., und Riemann, *Musiktheorie*, S. 85f.,

الذي يقيم الارتباط بين تعددية الأصوات القديمة وبين «Organistrum» الذي يشير حتى من خلال الاسم بوضوح نسبي إلى «Organizatio» أي العزف على الأورغن، الـ Organizare تشتق من الكلمة الإغريقية Organon، في اللاتينية: Organum (أداة آلة موسيقية) ومعناها الحرفي "العزف على الأورغن" وقد استطاع فيبر أن يجد Organistrum مصوراً لدى Rühlmann, *Atlas*, Tafel V, abegebildet finden.

(36) يعلق فيبر على Tanaka, *Studien*, S. 59.

(37) انظر ذلك القاموس «ars nova».

المبكرة تماماً بالدرجة الأولى آلة مخصصة لمنطقة التبشير الشمالية مع بنائها التحتي المرتبط بقوة الأديرة منذ بداية الغناء الكورالي في الفرق الموسيقية الخاصة بالكنائس: البابا يوحنا الثامن طلب من أسقف فريزنغ إرسال صانع أورغن، يعمل في الوقت ذاته كعازف أورغن، مثلما جرت عليه العادة في ذلك الزمن[38]. ومن المعروف أن صانعي الأورغن وعازفيه كانوا إما رهباناً وإما تقنيين في الأديرة أو في الكنائس يعملون تحت إشراف الرهبان أو سادة الكنائس[39]. ولم تأت نهاية القرن الثالث عشر حتى كانت كل كنيسة ذات وجاهة تملك أورغناً واحداً، على أن كثيراً منها ملكت اثنين، فلا عجب عند ذلك أن صارت صناعة الأورغن، ومعها قسم كبير من الإدارة العملية في تطور نسق الصوت في أيدي صانعي أورغن عالميين مرتبطين بمتطلبات المهنة، وهم لم يحسموا فقط أمر تقسيم الأورغن، لأنه في الواقع وبصورة خاصة على هذا الأورغن من السهل ملاحظة الاهتزازات لدى تقسيم غير صاف، وإنما على نطاق واسع حسموا مشكلات التقسيم بصورة إجمالية، أما زمن التدفق العام والتشكيل

---

(38) Naue, *Orgel*, S. 154, Hopkins, *Organ*, S. 19, und Riemann, *Orgelbau*, S. 196, zitieren,

كلهم يتقبسون رسالة البابا يوحنا الثامن (872–880) إلى الأسقف آنو من فريزنغ (Freising)، وهذا نصها بترجمة Riemann, ebd.:

"أرسل لي أورغناً جيداً بحق إلى جانب فنان يستطيع ضبطه (الدوزان) وفي الوقت ذاته يستطيع أن يحقق العزف العملي عليه بالفعل من أجل التدريب في علم الموسيقى"، ويبقى موضع سؤال في ما إذا كان يعني بذلك صانع أورغن أو عازف أورغن، مثلما يريد فيبر أن يقول، أو يعني الاثنين في شخص واحد، إلى الانتشار "الشمالي"، نوعياً الآلات الأورغن المبكرة وإلى تفوق صناع الأورغن الألمان وعازفيه في العصر الوسيط يشير حسب فيبر كل من Naue, *Orgel*, S. 154, sowie Tanaka, *Studien*, S. 62.

(39) يعلق فيبر على Ambros, *Geschichte* 2, S. 205f.

التقني لهذه الآلة فيتطابق مع التجديدات الكبرى ضمن الغناء المتعدد الأصوات، التي لم يكن ليفكر فيها لولا مشاركته على الرغم من الكبح الذي حصل في البدايات[40].

كان الأورغن وبقي حامل الموسيقى الفنية الكنسية[41]، ولا علاقة له بغناء الهواة. لأنه حتى الماضي القريب، مثلما تم التأكيد عليه سابقاً، لم يكن الأورغن ليصاحب غناء الأبرشية بالطريقة الحالية عليه. لم تتصرف الكنائس البروتستانتية بصورة مشابهة لغيرها، ما دام البروتستانت بالإجمال لم يعمدوا مثل غيرهم، ولا سيّما في البداية من المصلحين السويسريين، التقويين وتقريباً كل الطوائف القائمة على الزهد إلى طرد الأورغن من الكنيسة (لأنه وضع نفسه في خدمة الغناء الفني)، مثلما طردت الكنيسة القديمة الأولوس منها، ومثلما أكد ريتشل[42] (Rietschel) بالاسم، بقي الأورغن، أيضاً في الكنيسة اللوثرية، التي حافظت تحت تأثير لوثر بقوة كبيرة في الغناء الفني، بالدرجة الأولى على الآلة التي دعمت هذا الغناء وحلت محله في

---

(40) يفكر فيبر، مثلما نستقي من عروضه حول محاولات التعديل، انظر أعلاه ص 420 من هذا الكتاب، قبل كل شيء Schlick, *Spiegel*, und Praetorius, *Syntagama* 2, der im 5,

الذي يعرض في الفصل الخامس من عمله، *Organographia*، مشروع آلات الأورغن المشهورة في طرق التعديل، التي "تؤكد، بأن صانعي الأورغن السابقين كانوا على معرفة كاملة بعلاقات الأصوات".

(41) مثال على ذلك Töpher, *Orgelbau*, S. 12, und Rietschel, *Aufgabe*, S. 1f.,

الذي يعتمد عليه فيبر في رأيه المعاكس المطروح أعلاه، يذكر كمصدر للتصور التقليدي "كتباً تعليمية للاهوت العملي"، والتي تتحدد فيها "أهمية الأورغن بالنسبة إلى صلوات الكنيسة البروتستانتية مع الوحدة الكبرى نحو ذلك، حيث ينسب إليها كمهمة أساسية أو وحيدة مشاركة غناء مجموع المصلين".

(42) Rietschel, *Aufgabe*, S. 16, 22, 27f., 41f., 47 et al.,

عطفاً على ريتشل أيضاً Wolf, *Luther*, S. 650, 668f.

الجوهر حسب الطريقة القديمة. كانت هنالك آيات موقعة تماماً على الأورغن التي كان الجمهور يردد نصها في كتاب الغناء، وكانت تتبدل مع الإبداعات الفنية للكورال المدرب، من ناحية ثانية تقلصت مشاركة المجموع ذاته في الغناء في اللوثرية، بعد ازدهار قصير العمر إلى المدى، الذي يتيح بصعوبة معرفة تناقض مبدئي مقابل العصر الوسيط. وقد صار الأمر أكثر ملاءمة مع غناء جمهور الكنائس الخاضعة للإصلاح والمعادية للغناء الفني، بالدرجة الأولى بعد أن شهدت تأليفات المزامير الفرنسية انتشاراً عالمياً[43]. وتبعاً لذلك ومنذ نهاية القرن السادس عشر أثبت الأورغن حضوره التدريجي من جديد في معظم الكنائس الخاضعة للإصلاح. من جانب آخر حلت في الكنيسة اللوثرية في نهاية القرن السابع عشر مع هجوم التقوية كارثة الفن الموسيقي الكنسي القديم. وحدها الأورثوكسية تمسكت بمقياس جيد بالغناء الفني الكنسي، ومما كان له أثر مأسوي كوميدي، أن موسيقى يوهان سباستيان باخ، التي تماثلاً مع موقفه الديني الشخصي - بالرغم من التزامه الدوغمائي الصارم - تحمل سمة لا يمكن نكرانها من مضمون المزاج التقوي، وقد تعرض إلى الاتهام في موطنه الخاص من قبل التقويين، بأنه يُكرّم من قبل الأورثوذكس[44]. يُعد

(43) يقصد فيبر مجموع المزامير الكالفينية، التي كتبت بمشاركة مهمة من كالفن بين عامي 1539 و1562 والتي سميت حسب مكان نشوئها مجموع جنيف (أو مجموع الهغنوتن) (القاموس: "تأليفات المزامير الفرنسية"). ومن المتوقع أن فيبر استقى إشارة إلى هذا الانتشار الواسع من Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 390, الذي ينظر إلى ألحان المزامير "إما أنها مأخوذة من الأغاني الشعبية أو أنها على أقل تقدير مبنية تبعاً لمثل هذه الأغاني". (في مخطوط فيبر- هلمهولتس يوجد هنا تأكيد). أيضاً نوع "الكورال" في: Pierer, *Lexikon*, Band 4, 1868, S. 85, يذكر شعبيتها.

(44) يعتمد فيبر على Wolfrum, *Bach* 2, S. 2f., الذي يضع باخ في "قلب الصراعات بين الأورثوذكس وبين التقويين ويراه منحازاً إلى جانب =

موقع الأورغن نسبياً حديث العهد كمصاحب لغناء الأبرشية، إلى جانب ذلك ـ كما هو الحال دائماً ـ يدخل كآلة تستهل الخدمة الإلهية وتقودها[45]، كما تملأ الفراغات الحاصلة، إبان ذلك ترافق دخول

= الأورثوذكس"، ذلك لأن "هؤلاء سمحوا للفن بالازدهار وبالتالي كانوا ملزمين تبعاً لممارستهم الكنسية اللوثرية أن يعملوا على ازدهار الفن"، من دون أن ننسى أن باخ "كان يحمل في جنباته قلق المشاعر التي تمثلها الحركة التقوية، وهذا يبدو واضحاً من بعض كنتاتاته (Kantaten)، بالمقابل لم يستطيع كفنان أن يشعر بالتعاطف إزاء الخواء الروحي والعقلانية الصارمة للجوهر الإصلاحي"، Spitta, *Bach*, 1, S. 353-364, und Pirro, *Bach*, S. 341f., يصفان العلاقات والشروط المعقدة في المدينة الإمبراطورية الحرة في تورينغ مولها وزن، التي عاش فيها باخ كعازف أورغن، من ثلاثة وعشرين عاماً ولا سيما من خلاله رئيسه ومديره الأعلى أسقف كنيسة بلاسيوس يوهان أدولف فروني، كان فروني. خصماً عنيداً لفيليب ياكوب سبينرز (Philipp Jakob Speners) ومؤلفه الأساسي التقوي *Pia desideria* المكتوب في عام 1675. أما الخصم الأساسي لفروني فكان جورج كريستيان آيلمار، الذي كان أسقفاً في كنيسة ماريا وكان صارماً في عقيدته اللوثرية، وقد ارتبط بصداقة مع باخ، حتى إنه ألف نصوصاً تبناها باخ من أجل كنتاتاته المبكرة، دارت نقطة الخلاف المركزية للجدال الدائر بين الأسقفين حول تشكيل الموسيقى الكنسية، التي أرادها التقويون بوصفه غناء أبرشية بسيطاً وإيمانياً. في حين تصلح بالنسبة إليهم كل موسيقى تجسيدية أو تزيينية إنما هي نوع من "المسخرة الإيطالية"، التي تلهي "عن أسس وعن احترام"، النصوص، هكذا Pirro, *Bach*, S. 34-36, الذي يذكر "الملاحظات" التي ألفها يوهان جورج آلي، السابق على باخ في وظيفة عازف الأورغن في كنيسة بلاسيوس في عام 1704 بمناسبة الطريقة الثانية "للمقدمة الألمانية المختصرة والواضحة لفن الغناء المحبب والجدير بالثناء"، لوالده يوهان رودولف آلي المتوفي في عام 1673، باخ نفسه لم يرد أن يتنازل عن الأسلوب الفخم (stylus luxurians) وكتب معظم كنتاتاته في مولها وزن لا من أجل كنيسة بلاسيوس التي كان يعمل فيها، وإنما من أجل كنيسة ماريا الأورثوذكسية. على الرغم من تعاطفه مع الحركة التقوية كان يملك نسخة من عمل سبينرز. نقد دفعه موقفه الفني الصارم إلى أن يقدم طلب إعفائه من الخدمة أمام مجلس بلدية مولها وزن في 25 حزيران/ يونيو من عام 1708، وفيبر ذاته يرفض أعمال باخ الملونة تقوياً، انظر لذلك أعلاه المقدمة ص 82 من هذا الكتاب.

(45) Rietschel, *Aufgabe*, S. 47f., 66, 69f., الذي يعتمد عليه فيبر، وضع الظهور الأول لاستخدام الأورغن "الأول" وبالدرجة الأولى يجب أن يفهم "كبديل" الغناء الأبرشية ومن ثم بوصفه عاملاً كآلة مصاحبة في منتصف القرن السابع عشر.

وخروج المصلين والفعل الطويل الأمد لاحتفال العشاء الرباني، وكذلك مثل الطابع الديني المتعطش نوعياً، الذي يملك بالنسبة إلينا الآن موسيقى الأورغن ذات الوقع العاطفي[46] للامتزاجات ومدى الأورغن الواسع، منظوراً إليه في الأساس[47] جمالياً محضاً على الرغم من هلمهولتس. الأورغن هو تلك الآلة، التي تحمل في ذاتها بالشكل الأقوى خصائص الآلة، لأنها تلزم ذلك الذي يستخدمها بالشكل الأكثر قوة بالإمكانات المعطاة موضوعياً وتقنياً بتشكيل الصوت وتمنحه الحد الأدنى من الحرية لكي يتحدث لغته الخاصة[48]. ومن هنا فإن الأورغن اتبع في تطوره مبدأ الآلية، في الوقت الذي كان العزف عليه، الذي كان يتطلب في العصر الوسيط عدداً كبيراً من الأشخاص، ولا سيّما من مشغلي المنافخ، من أجل تشغيل 24 منفاخاً من الأورغن القديم في كنيسة ماغديبورغر كان من

---

(46) حسب Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 323,
وما يشبه ذلك، ص 506، تعمل الامتزاجات، "إذا استخدمت معزولة"، ضجيجاً لا يحتمل، لكن ما يتيح غناء المجموعة للأنغام الأساسية أن تدخل بقوة، عند ذلك تستعاد العلاقة الصحيحة للون النغمة، وتتحقق كتلة من السيطرة والمتناسبة بصورة صحيحة.

(47) يوجد رفض فيبر في أبحاث معاصرة حول صناعة الأورغن مثلاً لدى Bie, *Tasteninstrumente*, S. 73f., und Locher, *Orgelregister*, S. 82f.,
الذي لديه تفهم "للمنظرين" الذين "يرفضون كل تدبير يجب أن يستحضروا الثلاثيات والخماسيات العليا الصادحة في كل نغمة أساسية تنافرات رادعة في كل نسيج هارموني"، لذلك فإن الامتزاجات لا يمكن التنازل عنها، لأن "لديها هدف إصدار الأصوات العليا، التي تكون تحت التصرف لدى مجموعات الأورغن الأساسية الصوت في مقياس ضئيل كمثال على ذلك لدى آلات الأوركسترا".

(48) يقتفي فيبر أثر Bie, *Tasteninstrumente*, S. 53f.,
الذي ينظر إلى العازف غير المرئي في الكنائس على أنه إنسان، أي كفنان شخصي ملقى جانباً، "هذه الاتحادات الكبيرة لآلات النفخ، والأصوات الأولى، التي تترك هناك يجب أن تكون محددة بطريقة لائقة في مجال ضيق يوجه فيه العازف بشكل يتجاوز فيه مسائله الصغيرة".

الضروري أن يعمل اثنا عشر "مشغلاً" (نافخاً)(Kalkant)[49]، وبالنسبة إلى الأورغن المماثل في كاتدرائية ونشستر في القرن العاشر يتطلب الأمر سبعين مشغلاً، ذلك أن هذا العمل العضلي استبدل بصورة متنامية من خلال تجهيزات آلية، وأنها تقاسمت إبان ذلك المشكلة التقنية للنفخ المتواصل مع التسبكات الحديدية.

يعد البيانو (das Klavier) آلة اللمس الثانية الحديثة نوعياً، وله جذران تاريخيان مختلفان كثيراً من الناحية التقنية. من جهة

---

(49) في فولستان لدى Hopkins, *Orgel*, S. 20; Ambros, *Geschichte* 2, S. 204, und Riemann, *Orgelbau*, S. 207,
التقرير المطبوع لأورغن ونشستر (انظر لذلك أعلاه، ص 442 والصفحة التالية، الهامش رقم 32 من هذا الكتاب) يوجد ما يترجمه ريمان في المرجع المذكور مع نقد المعلومات العدد التي جاء بها فولستان. "70 (بالتأكيد مبالغة بسبب الإيقاع Séptuagínta، ربما ست سبعات (septemque)) هنالك رجال أقوياء يواصلون العمل عليها (المقصود 42 منفاخاً من فوق و14 من تحت) في الوقت الذي يحركون الأذرعة والعرق يقطر منهم وهم يتنافسون في ما بينهم فيحضون إلى المزيد، حيث يعملون بقوة لا حد لها ليدفعوا بالهواء إلى الأعلى إلى أن يطقطق صندوق الريح المليء"، ربما اعتمد فيبر على Nagel, *England*, S. 23,
الذي يرى أن أعداد فلوستان صحيحة، من أجل النقد انظر أعلاه ص 442 والصفحة التالية، الهامش رقم 32 من هذا الكتاب. لدى Wangemann, *Orgel*, S. 97f., sowie Praetrius, Syntagma 1, S. 103 und 105,
(مع عودة إلى المصدر ذاته) لدى Adlung, *Musica* 1, S. 47,
استطاع فيبر أن يجد ثبت الأعداد في أورغن ماغديبورغ والهلالان الموضوعان حول Klakanten، من المتوقع أنهما يعودان إلى أدلونغ، المرجع المذكور يمكن أن يكون منفاخاً قد أدخل، رفع وسحب، وهكذا يدعى الشخص المطلوب للعمل Clacant، والذي يعني بصورة خاصة أنه داخل، ومن Beer, *Discurse*, S. 185,
المقتبس من المرجع المذكور من أدلونغ، وهو يطرح السؤال مؤيداً فيما إذا كان المرء يرفع واحداً من هذه المنافخ/ عند ذلك يجب أن يدعى بحق Calcant؟ مقابل ذلك يرى Ambros, *Geschichte* 2, S. 205,
"هؤلاء الخدم لا يدخلون المنافخ"، وإنما يتعاملون معها مثل منافخ الحدادين باذرعة الرافعة، ولذلك "فإنهم يدعون فقط Kalkanten بطريقة غير نظامية".

"المونوكورد" (Monochord) المنطلق من بدايات العصر الوسيط، والذي يشكل أساس قياس الصوت العقلاني للغرب بكامله آلة مع وتر واحد ومشط متحرك من خلال زيادة عدد الأوتار نشأ الكلافيكورد (Klavichord): كل الاحتمالات تشير إلى أنه اختراع من قبل الرهبان[50]. كان للكلافيكورد في الأصل أوتار محزومة من أجل إصدار أنغام متعددة لم يكن بالإمكان أن تضرب كلها بوقت واحد، وفقط بالنسبة إلى الأوتار الحرة الأكثر أهمية، التي ازدادت من الأدنى نحو الأعلى على حساب الأوتار المحزومة. على الكلافيكوردات الأكثر قدماً كان الضرب المتواقت من دو ومي، أي الثلاثي غير ممكن. كانت الآلة في زمن أغريكولا (القرن السادس عشر) فقط في مداها الشامل في القرن الرابع عشر 22 نغمة دياتونية (من صول حتى مي متضمنة بذلك سي إلى جانب سي) موضوعه على سلم كروماتي من لا حتى سي بيمول[51]. لقد حفزت سريعاً أنغامها المترددة بصفاء لخلق حالة من التجسيد، وهكذا كانت بصورة خاصة آلة مناسبة تماماً للموسيقى الفنية. إن تأثيرات النغمة بخصوصيتها المميزة للآلة

---

(50) يعتمد فيبر إلى جانب Wantzloeben, *Monochord*, S. 2, على Goehlinger, *Klavichord*, S. 6f., und Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 96.

(51) بالعودة إلى Agricola, *Musica*, يشرح Goehlinger, *Klavichord*, S. 15, "نحو العام 1545 كان يعد الكلافيكورد حسب مارتن أغريكولا دائماً ثلاثة أوكتافات لكن في سلسلة صوتية كروماتية فون لا ـ لا"، مقولة فيبر لا ـ سي بيمول نشأت احتمالا من غويلنغر (Goehlinger)، المرجع المذكور، ص 14 والصفحة التالية، الذي يشير مثل Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 98, إلى كلافيكورد يصور لدى Virdung, *Musica getutscht*, S. 9, الذي يمتد مداه "من فاصول² أو لا سي²، وغويلنغر يقر بأن مدى مجموعات بيمول الأولى كانت تبلغ 20 وبالحد الأقصى 22 مفتاحاً"، حيث كانت تسحب في البداية أوتار خاصة فقط بالنسبة إلى سي وسي.

المضروبة من خلال الألسنة المعدنية[51a]، التي كانت تحدد في الوقت ذاته الجزء المصّوت من الأوتار وتجعله يصمت في ذروة اكتماله وبالاسم "التحركات" المميزة للأنغام والطافحة بالتعبير، تركت الآلة تسقط[52] ضحية لمنافسة بيانو المطرقة عندما صار يحسم مصير الآلات الموسيقية ليس استجابة لطلب طبقة محدودة من الموسيقيين والهواة الذواقين، وإنما لإرضاء شروط السوق في إنتاج الآلات الذي أصبح رأسمالياً.

المصدر الثاني للبيانو هو "الكلافيسمبالوم"، و"الكلافيسين"، أو "الشمبلو" وكلها متطورة عن البسالتريوم (Psalterium) والفيرجينال"، الإنجليزي المختلف في بعض الحالات والذي كانت تنقر أوتاره من خلال ريشة بحيث ينقر كل وتر من أجل نغمة، لذلك لا توجد مقدرة على تحويل الشدة واللون، لكن مع حرية كبرى ووضوح لإصدار النغمة. وكان الكلايسين يشترك مع الأورغن في هذه النواقص المذكورة، حيث حاول المرء أن يتلافاها من خلال وسائل تقنية مشابهة. ولا عجب في أن كان صانعو الأورغن حتى القرن الثامن عشر هم الصانعون العاديون للبيانو، ومن هنا فهم المبدعون الأوائل لثقافة ومراجع البيانو. أما جمهوره النوعي فقدَ كوْنه جوهراً يهواه، لأن عزف النغمة الحرة شجع استخدام الآلة من أجل

(51a) تعود معلومات المدى من "صول حتى مي"، احتمالاً إلى خطأ في الكتابة، يعتمد فيبر هنا على Ambros, *Geschichte* 2, S. 196f., الذي يذكر بالعودة إلى Praetorius, *Syntagma* 2, S. 60f., "آلة إيطالية قديمة حقاً" مع ثلاثين وتراً، أي بالقدر الذي ذكره تقرير فزدونغ عن الكلافيكوردات القديمة (مي^2 أو مي") مع سي فا لا.

(52) من المتوقع أن يعتمد فيبر على Goehlinger, *Klavichord*, S. 35, (القاموس «Bebung» تحركات).

تقديم تشكيلات شعبية ورقصات، وقد تجلى ذلك بالدرجة الأولى وبصورة طبيعية لدى الدوائر الشعبية المشدودة إلى منازلها: في العصر الوسيط رهبان، في ذلك الزمن وحتى في العصر الحديث، نساء، وعلى رأسهن الملكة إليزابيث[53]. وحتى في عام 1722 ذُكر كتزكية لنمط من البيانو معقد وجديد، ذلك أن "سيدة مدربة ذات مقدرة في (العزف العادي على البيانو)" قادرة على "التعامل معه"[54]. كان بالتأكيد لدى الكلافيسين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر نصيب قوي في تطور الموسيقى الصافية لحنياً وإيقاعياً، وكان في ذلك الزمن واحداً من وسطاء دخول الإحساس الهارموني البسيط شعبياً مقابل الموسيقى الفنية البوليفونية. كان القرن السادس عشر وهو زمن التجريب العام في مجال إنتاج آلات ذات

---

(53) استطاع فيبر أن يعتمد على Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 113, Bie, *Klavier*, S. 16, Niemann, *Klavierbuch*, S. 8f., Sachs, *Real - Lexikon*, S. 416,

وكذلك على مادة إنجلترا/ الفن الإنجليزي، في Ersch/ Gruber, *Sektion* 1, Teil 34 (1850), S. 425,

من أجل الارتباط الخاطئ بين "إليزابيث العذراء" وآلة "الفيرجينال" يمكن العودة إلى القاموس.

(54) يقتبس فيبر من Mattheson, *Critica Musica* 1, S. 254,

الذي يصف تحت مادة "الجديد في الأشياء الموسيقية والأشخاص"، بيانو صغير مع قوس مصمم في تورنغن المناد تحت اسم Clavier-Gamba. وهو نوع من الكلافيور غانوم مع دواستين تشغلان دولاب تحريك يلامس جميع الأوتار مثل Viola da Gamba، لكن النغمة الذاهبة إلى الصمت لآلة اللمس ذات الأوتار دوماً أطول: "إذا كان ينبغي أن تطلب واحدة أو أكثر من هذه الآلات، هذا هو مخترع الإمكانية سواء أكانت طريقة التعامل أم المحافظة عليها تظل عرضة للندم" (لماذا يجب على السيدة العازفة على البيانو أن تكون مؤهّلة؟ كما برهنت على أهليّتها لإعطاء الدروس)، مع العودة إلى ماتسون يخبر Adlung, *Musica* 2, S. 126f.,

عن هذه الآلة "التي يمكن أن تصبح قادرة على كل شيء بسبب جاذبيتها التي لا تصدق وأدائها المتحرك".

تقسيم صاف من أجل تأليفات متعددة الأصوات. المنظرون أوصوا بصورة خاصة بصناعة آلات لها خصائص البيانو فقط من أجل تجريب[55] مرتبطٍ جوهرياً من أجل مصاحبة الغناء بآلة العود، ومع ذلك فقد وجد الشمبلو رواجاً كبيراً وصار بالنسبة إلى الموسيقى المصاحبة للغناء وبالنسبة إلى الأوبرا الآلة المميزة، إلى درجة أن قائد الفرقة صار يجلس في وسط الأوركسترا على الشمبلو. وقد بقيت الآلة في تقنيتها الموسيقية حتى نحو نهاية القرن السابع عشر، ما دامت الموسيقى الفنية تظل موضع تساؤل، مرتبطة بقوة بالأورغن، بعد ذلك نجد أن عازفي الأورغن والبيانو، الذين كانوا يشعرون بأنفسهم في القرن السابع عشر كفنانين معزولين، لكن متماسكين وحملة لتطور الموسيقى الهارمونية، على النقيض من عازفي آلات السحب، الذين لا يستطيعون أن ينتجوا هارمونية كاملة،

---

(55) يعتمد فيبر على Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 116f., الذي يرى أنه "بدأ في منتصف القرن السادس عشر في إيطاليا تجريب كبير على جميع أصعدة الموسيقى"، وقد استفادت منها "بصورة خاصة آلات اللمس"، لدى Tanaka, *Studien*, bes. S. 66-71,

استطاع فيبر أن يجد توصيفات لمثل هذا البيانو التجريبي، وهكذا "الأرشيسيحبالد" المقسم إنهارمونياً، والمذكور من قبل نيكولا فيسنتينو في بحثه الإنهارموني (انظر أعلاه ص 313، الهامش رقم 69 من هذا الكتاب) زيادة على ذلك أثنان في «Institutioni harmoniche» لجيوزيفو تسارلينو (Gioseffo Zarlions) لعام 1558 (الجزء 2 الفصل 47) بيانوات موصوفة من قبل تسارلينو ذاته ودومنيكو بساريزه (Domenico Pesarese) ومصححة مع صندوق مزدوج من أجل الأنغام الإنهارمونية وكذلك واحد مذكور في Praetorius, *Syntagma* 2, S. 62f.,

لبريتوريوس والمبني نحو 1589 في فيينا بوصفه كلافيسمبل (Clavicembal) مع Tanaka, Studien, S. 70، "أنصاف أصوات مزدوجة"، ولكل "واحد مفتاح مزدوج بين مي وفا وبين سي ودو، وهو (بريتوريوس) شاهده لدى كارل ليتون (Carl Luython)، عازف الأورغن في البلاط في براغ".

تخلوا في فرنسا (مع هذا التحريض) عن لقب ملك عازفي الكمنجة[56]. في البداية تساوى موسيقياً التأثير المتطور للرقص انطلاقاً من البنية الاجتماعية لفرنسا في الموسيقى الآلية الفرنسية، ومن ثم العزف الماهر المبتدى للكمنجة وموسيقى البيانو من أسلوبية الأورغن. عندما يجوز أن ينظر إلى شامبونييه[57] في القرن السابع عشر بوصفه أول مبدع للأعمال النوعية على البيانو، علينا ألا ننسى دومينيكو سكارلاتي في بداية القرن الثامن عشر على أنه الأول الذي استخدم تأثيرات الوقع الخاصة للآلة بمهارة[58]. لقد حققت المهارة المبتدئة للعزف على البيانو يداً بيد مع نشوء مستقر لصناعة الشمبلو على طلب تكوين الفرق الموسيقية وعلى الطلب المتصاعد تدريجياً للهواة التحولات التقنية الكبرى الأخيرة للآلة ولنمذجتها، وإذا فكرنا

---

(56) فيبر يناقش هنا كما في الجملة التالية Bie, *Klavier*, S. 62، الذي يرى فيه رمزية تاريخية، "ذلك أنه انطلاقاً من نقابة عازفي الكمنجة المسيطرة بصورة مطلقة في القرن السابع عشر، والتي نصّبت ملكاً لعازفي الكمنجة حيث يخرج معلمو الرقص لأسباب تتعلق بالاستقلالية ومن ثم عازفو الأورغن والبيانو، الذين يؤكدون بأن الموسيقي هو فقط، ذلك الذي كان يعزف على آلة مع هارمونية كاملة"، من المحتمل أن بي (Bie) كان يفكر في فرنسوا كوبرين (François Couperin) الذي يدافع في عمله المؤلف نحو *Règles de l'accompagement* 1693 مثل رامو عن سيطرة هارمونية (البيانو) إزاء لحن (آلات السحب)، Ambros, *Geschichte* 2, Anm.، يخبر عن "الصراع المحتدم" بين عازفي الأورغن وعازفي البيانو الفرنسيين من جانب وبين ملك عازفي الكنجة (Roy des ménétries) غيوم دوما نوار II على الجانب الآخر، وهذا الأخير أراد من خلال "حكم الشرطة" في 16 حزيران/ يونيو من عام 1693 أن ينفذ بأن عازفي الأورغن والبيانو يجب أن يشتروا، من أخوية العازفين وهذا ما اصطدم بمعارضة شديدة وبقرار برلماني رافض.

(57) من المتوقع أن فيبر تعرف إلى أهمية شامبونييه (جدول الأشخاص) لدى Bie, *Klavier*, S. 47f., und Seiffert, *Klaviermusik*, S. 153, Kennen.

(58) Seiffert, ebd., S. 426,

ينتظر إلى سكارلاتي على أنه "ثقافة البيانو والعزف عليه"، والذي "يقف على عقبة العصر الحديث".

عملياً نجد أن الصانعين الكبار الأوائل للشمبلو (هكذا عائلة روكر في بلجيكا نحو العام 1600)[59] صنعوا آلات "حسب نظام إنتاج المانيفكتورا" ومع ذلك لكل منها طابع مفرد وذلك بطلب من المستهلكين العيانيين (للفرق الموسيقية وللنبلاء) لهذا السبب في تلاؤم متنوع إلى الحدّ الأقصى مع كل الحاجات العيانية الممكنة التي يرغب بها المشترون وذلك حسب طريقة الأورغن.

لقد تحقق تطور بيانو المطرقة في مراحل مختلفة، مرة على الأرض الإيطالية (كريستوفوري) ومرة في الربوع الألمانية، لكن في إيطاليا بقيت الاختراعات المصنوعة هناك عملياً كأنها لم تكن شيئاً يذكر. لقد بقيت الثقافة الإيطالية (من حيث الأساس حتى عتبة العصر الحديث) غريبة عن طبيعة المجال الداخلي للثقافة الموسيقية الشمالية، فالغناء غير المصاحب بالموسيقى والأوبرا، وهذه الأخيرة تشكلت، بحيث أن المواقف الغنائية فيها (Arien) جاءت لتغطي حاجة البيت لألحان قابلة للغناء سهلة التناول، بقيت المثل الأعلى الإيطالي المشروط من خلال افتقاد ثقافة المواطن «home» البورجوازي.

يقع مركز الثقل في الإنتاج وفي التطور المتواصل للبيانو تبعاً لذلك في البلاد المنظمة بصورة أفضل ـ وهذا يعني في هذه الحالة الأكثر اتساعاً، لذلك الزمن: سكسونيا[60]. سار التكوين الموسيقي

---

(59) يعتمد فيبر على Bie, *Klavier*, S. 111, الذي يدعو الكلافيسيمبل (Clavicymbel) المصنوع لدى العائلة الغليمية روكر المتخصصة بصناعة الآلات الموسيقية (جدول الأشخاص) "بالأمثلة النموذجية لصناعة الآلات الفردية القديمة"، "إنها قطع نفيسة، مزينة برسوم محببة، وكل قطعة تختلف عن الأخرى"، بصورة مفصلة يتوجه Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 120-126, إلى "التحسينات الهامة للشمبلو حول انعطافة القرن"، "هذا التراث مرتبط بالاسم روكر".

(60) لمقارنة الثقافة الموسيقية الإيطالية والألمانية بصورة عامة، ومقارنة صناعة البيانو الكرستو فورية والسكسونية بصورة خاصة، يعود فيبر إلى Bie, *Klavier*, S. 113 und 123, =

"البورجوازي" المنطلق من الغناء الكورالي، كما سارت المهارات الموسيقية وصناعة الآلات يداً بيد مصلحة نشيطة لفرق البلاط هناك لدى التطور المتواصل للآلة إلى جانب شعبيتها. في البداية إمكانية خفض الصوت أو تقويته، تواصل النغمة وجمال الأكوردات المعزوفة تسلسلياً على مسافات صوتية مطلوبة بوصفها مزايا، من جهة ثانية كنواقص، (بصورة خاصة من وجهة باخ)[61] فالحرية المنتقصة في البداية، على النقيض من الشمبلو والكلافيكورد لعزف الفقرات وإزاحتها كلها وقفت في واجهة الاهتمام. بدلاً من النقر في حال آلات اللمس للقرن السادس عشر كان، انطلاقاً من الأورغن قد اعتمد من أجل الشمبلو تقنية جملة الأصابع العقلانية في التطور، بطبيعة الحال مع تداخل الأيدي في ما بينها تراتب الأصابع فوق بعضها البعض، وذلك بالنسبة إلى مفاهيمنا تخبط وعناء كافيان، إلى أن جاء باخ الأب وباخ الابن فصاغاه من خلال إضافة استخدام

= zurück: "لقد بقيت أجهزة البيانو لكريستوفوري وتلاميذه منعزلة حقاً ومنفردة: عندما صارت التقنية الجديدة شعبية، كان كريستوفوري (Cristoforis) رجلاً منسياً، حيث إن الازدهار يؤرخ حسب صانع الآلات الموسيقية الشهير غوتفريد زلبرمان (Gottfried Silbermann) في سكسونيا، الذي طلب منه الإمبراطور فريدريك الكبير عدداً من الآلات، في إيطاليا مضى اختراع كريستوفوري دونما أثر إلى درجة أن هذه البلاد عزمت بصورة متأخرة حقاً إلى أن تحل البيانو فورتي محل الكلافيشمبلو، وقد صنعت هذه الآلات من هذا التصميم هناك مع تفضيل واضح تحت شعار "صُنع حسب الذوق البروسي".

(61) Bie, ebd., S. 114,

يذكر تعليق باخ على "بيانوفورتي" من صنع زلبرمان، الذي عرض للخبرة معلم صناعة البيانو والأورغن لدى المنشد الأول في كنيسة القديس توما في عام 1736: "عندما أحضر (زلبرمان) نسخته الأولى إلى باخ، وجدها هذا الباخ في الارتفاع أضعف من اللازم وأكثر صعوبة في العزف عليها، زلبرمان في البداية غضب ثم قبل التحدي"، بي يعود إلى ما ذكره تلميذ باخ يوهان فريدريك أغريكولا، الذي هو مطبوع لدى Adlun, *Musica* 2, فيبر استطاع أن يجد هذا الخبر لدي Spitta, *Bach* 1, S. 656f., finden Können.

عقلاني للإبهام، على أساس المرء يريد أن يقول "مقامي" فيزيولوجياً[62]. وفي حين كان على اليد في العصر القديم أن تُخرج إلى النور أقصى الإنجازات العبقرية على الأولوس، اتخذت الكمنجة، وقبل كل شيء البيانو على عاتقها أكثر المهمات سمواً. ولقد وقف المعلمون الكبار لموسيقى البيانو الحديثة، يوهان سباستيان وفيليب أدموند باخ (Edmond philipp Bach) إزاء بيانو المطرقة حياديين، وبصورة خاصة الأب الذي كتب قسماً مهماً من أفضل أعماله من أجل نماذج الآلات الأقدم المحسوبة على الآذان المرهفة الأضعف صوتياً، لكن الأكثر حميمية: الكلافيكورد والشمبلو[63]. يمكن القول بداية إن العبقرية العالمية لموتسارت

---

(62) يعتمد فيبر على Bie, *Klavier*, S. 107,
يواجه "زحف الأصابع فوق بعضها البعض"، مع "النسقي" بوصفه تجديداً ثورياً لباخ، Bie, ebd., S. 129، يسمي كارل فيليب إمانويل باخ، محاولة 4، 2 "الدفاع النهائي لتقنية الإبهام، التي تحولت إلى أساس جملة الأصابع لدينا، يجب أن تنتج القاعدة الأساسية بأن إبهام اليد اليمنى توضع في حالة صعود، وإبهام اليد اليسرى في حالة هبوط حسب مفتاح عالٍ واحد أو حسب عدة مفاتيح عليا، والعكس هو الصحيح أمامها"، مقامياً يسمى استخدام الإبهام طبقاً لباخ، لأن الإبهام في صعود بعد نصفي الصوت الاثنين للسلم وفي هبوط قبلهما، إذاً وضعت على المراكز المقامية تونيكا (صوت أساس) وتحت مسيطر ومن المتوقع أنه إلى جانب بي أيضاً Spitta, Bach 1, S. 645-651, und Seiffert, *Klavierspiel*, S. 405f.,
قد دفعوا فيبر إلى توصيف جملة الأصابع الجديدة بوصفها "عقلانياً" زيفرت يسمي التقنية القديمة، التي لا تشارك فيها الإبهام وتبقى بقية الأصابع ممدودة ومتباعدة "حالة عدم المعرفة، التفلت من القواعد، اللاعقلانية"، في حين يبقى باخ الأب الأصابع مطوية حيث إن رؤوس الأصابع في خط ما تلامس المفاتيح المجاورة الواقعة تحتها.

(63) يعلق فيبر على Krebs, *Klavierinstrumente*, S. 116, und Riemann, *Musikgeschicte* 2/ 3, S. 2/ 3, S. 184,
اللذين يعتمدان على بيوغرافيا باخ، لأولى ليوهان نيكولاوس فوركل المؤلفة جوهرياً في عام 1802 تبعاً لأخبار أبناء باخ، لقد رأى Forkel, *Bach*, S. 24f.,
"أكثر جدارة بالحب، وهو يعزف على الكلافيكورد"، لأن ما يسمى فلوغل (مصغر البيانو) الريشة كان بالنسبة إليه فاقداً للروح، أما البيانو فورتي فكان طوال حياته في نشوئه فظاً لا =

والحاجة المتنامية لناشري الأعمال الموسيقية إضافة إلى متعهدي الحفلات الموسيقية للاستهلاك الموسيقي حسب تأثيرات السوق والتأثيرات الجماهيرية، كل ذلك جلب النصر النهائي لبيانو المطرقة[64]. كان صناع البيانو في القرن الثامن عشر وبصورة خاصة الألمان بالدرجة الأولى من حيث الأصل حرفيين مهرة وفنيين مجربين ومشاركين عاملين في هذا المجال (زلبرمان)[65]. بداية في إنجلترا (برودوود)، ومن ثم في أميركا (ستانوي)، حيث جاء الحديد المميز لصالح تصميم الأطر الحديدية الذي وجب أن يساعد في التغلب على الصعوبات المناخية المحضة وغير القليلة الواقفة في وجه وطن البيانو، وهي تعرقل استخدامه في المناطق الحارة، حيث خضع الأمر للإنتاج الكبير الميكانيكي للآلة[66]. ولم تأت بداية القرن التاسع عشر حتى صار مادة تجارية نظامية وارتفع الإنتاج الكمي إلى مستوى المخزون، إنّ صراع التنافس المحموم للمصانع والمسوقين

= يحقق له ما يريده في عمله، لذا وجد باخ الكلافيكورد "الأكثر سهولة لتحقيق أكثر أفكاره رهافة ولم يعتقد بأنه يمكن أن يتحقق مثل هذا التنوع من تظليلات الأنغام لأعلى الفلوغل (Flügel) ولا على البيانو فورتي مثلما تتحقق على مثل هذه الآلة الفقيرة بالأنغام لكن المرنة بصورة لا مثيل لها في المسائل الدقيقة"، إن توصيف الكلافيكورد "الأضعف صوتياً لكن الأكثر حميمية"، يوجد واضحاً لدى Goehlinger, *Klavichord*, S. 34f., الذي يقتبس Adlung, *Musica* 1, S. 144,

"إنه لمن الصحيح أن كثيراً من الكلافيكوردات دخلت في النسيان، وتبقى الرقة والعذوبة حيث لا يستطيع أن يعبر عما في داخله من خلال أية آلة، كما من خلال الكلافيكورد".

(64) يعلق فيبر على Bie, *Klavier*, S. 124.

(65) لدى Goehlinger, *Klavichord*, S. 47ff.,

وما بعدها توجد قائمة مفصلة بهذه "الحرف الفنية"، ومحترفيها مع زلبرمان (جدول الأشخاص) انظر لذلك المرجع نفسه، ص 226 والصفحة التالية.

(66) حل صناعة البيانو الحديثة وحول "إضافة الحديد إلى البيانو، بصورة خاصة إضافة الإطار الحديدي، الذي يمكن أن يضمن التقسيم الجيد الدائم وحده"، "الخطوة الحديثة الأكثر أهمية"، هذا ما يتحدث عنه Bie, *Klavier*, S. 288f.

المهرة مع استخدام الوسائل الحديثة نوعياً للصحافة، والمعارض، في النهاية، وهو ما يشبه تقنيات تسويق البيرة، وذلك من طريق إيجاد قاعات للحفلات الموسيقية من قِبل مصانع الآلات الموسيقية (لدينا بالاسم البرلينيون)[67]، هذه المسائل كلها وقفت في طريق ذلك الاكتمال التقني للآلة، الذي يستطيع وحده أن يرضي المتطلبات التقنية المتصاعدة بصورة دائمة للمؤلفين الموسيقيين[68]. وهنا نتساءل إن كانت الآلات القديمة لديها الكفاءة الضرورية لتقديم أعمال بيتهوفن الأخيرة، من جانب آخر تتميز الأعمال الأوركسترالية بأنها في العادة لا تقدم كموسيقى منزلية إلا منقولة على البيانو. لقد وجد في شوبان مؤلفاً من الطراز الرفيع اقتصر كلياً على البيانو، وفي النهاية دفعت المعرفة الحميمة للعبقري الأكبر في ليسْت بآلته، إمكاناته للتعبير عن كل ما هو مخبأ في أعماقه.

يقوم الموقع الراسخ الحالي لآلة البيانو على عالمية إمكانية استخدامها بالنسبة إلى الامتلاك المنزلي تقريباً لكل كنوز المراجع المتعلقة بالموسيقى وعلى الوفرة اللامحدودة لمراجعها وفي النهاية

---

(67) إلى هنا تنتمي بالدرجة الأولى شركة كارل بششتاين المؤسسة في عام 1856، التي أنتجت في ثمانينيات القرن التاسع عشر في المصانع الثلاثة في برلين سنوياً 1000 فلوغل و1200 بيانو وقد وصل إنتاجها قبل الحرب العالمية الأولى في المصانع الأربعة إلى ما يزيد عن 4000 قطعة من الفلوغل والبيانو، انظر Schuberth, *Lexikon*, S. 44. Bie, *Klavier*, S. 290, ينظر إلى بششتاين "على قمة الصناعة الألمانية"، لقد استطاع فيبر أن يجد لدى Niemann, *Klavierbuch*, S. 283-290,

نظرة مفصلة حول صناعة البيانو العالمية.

(68) لقد وصلت سوناتا البيانو الأخيرة لبيتهوفن المؤلفة عامي 1821/ 1822 دو بيمول رقم 111 صعوداً حتى سي³ في الوقت الذي مكنت فيه معظم بيانوات المطرقة للقرن الثامن عشر المنصرم فقط حتى فا³.

على ما تختص به بوصفها آلة مصاحبة وآلة تعليم في الوقت ذاته[69]. كآلة تعليم حلّت محل القيثارة القديمة، المونوكورد، الأورغن البدائي والليرا الدوارة لمدارس الأديرة، كآلة مصاحبة حلت أيضاً محل أولوس العصور القديمة، ومحل الأورغن والآلات الوترية البدائية للعصر الوسيط، ومحل عود عصر النهضة، أما كآلة هواة للطبقات العليا الاجتماعية فقد أزاحت قيثارة العصور القديمة وهارب الشمال وعود القرن السادس عشر. ولا عجب إذا كان البيانو هو الحامل جوهرياً وبصورة كاملة لتربيتنا الحصرية باتجاه الموسيقى الهارمونية الحديثة، وحتى في الحديث عن الجانب السلبي فيه، عندما أخذ التصور على التعديل من أذننا ـ أذن الجمهور المستقبل ـ بالتأكيد في المنحى اللحني جزءاً من العذوبة التي أعطت للرهافة اللحنية لثقافة الموسيقى القديمة الطابع الحاسم[70]. لقد حصل تدريب المغنين في

---

(69) في هذه الفقرات تأتي إلى جانب خبرات فيبر الشخصية مع مينا توبلر ومع كونراد أنزورغه (Conrad Ansorge) (انظر المقدمة، أعلاه ص 66 ـ 73 من هذا الكتاب) تأتي تعليقات
Riemann, *Musikgeschichte* 2/ 3, S. 185,

الذي "يرى السيطرة المطلقة للبيانو فورتي كاملة فقط من خلال نشوء مرجعية جديدة، يتشكل جوهرها من الاستخدام الكامل للخصائص العالمية للآلة"، أكثر من ذلك يستند فيبر أيضاً إلى
Bie, Klavier, S. 253 und 263,

حيث يطلق على ليست (Liszt) "بأنه نهاية فن البيانو المتقدم المستقل"، والأخير بالنسبة إلى المرحلة الممكنة لهذه الآلة في الفردنة المبتدئة بهومل ومتواصلة في شوبان، ما يشبه ذلك
Niemann, *Klavierbuch*, S. 158f.,

الذي يقول بأن ليست "هو المعلم الأب والرمز المثالي لفن البيانو الحديث بمجمله"، ويطلق على فنه بأنه "العبقرية وقد أصبحت روحاً" والذي استخدم البيانو، "في ألوان أنغامه المتعددة إلى ما لا نهاية حتى الدرجات القصوى".

(70) إلى جانب Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 324 und 510f.,

فإن ياكوب بوركهارت (Jacob Burckhardt) خصم معلن لثقافة الموسيقى القديمة، انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 128 والصفحة التالية من هذا الكتاب.

الغرب في القرن السادس عشر على المونوكورد، وهذا حاول حسب تسارلينو أن يدخل التقسيم الصافي من جديد[71]. أما في الوقت الحاضر فيتم التدريب بصورة كاملة تقريباً على البيانو، على أقل تقدير في عروضنا الجغرافية وحتى تكوين النغم لتعليم آلات السحب بجري أصلاً على البيانو. إنه لمن الواضح، أنه من خلال ذلك لا يمكن بلوغ سماع مرهف، كما هو الحال عند التدريب بواسطة آلات في تقسيم صافٍ، إن اللاصفاء الأكبر بكل وضوح لأداء المغنين الشماليين مقابل الإيطاليين يمكن أن يكون مشترطاً نسبياً بقوة من خلال ذلك[72].

تبدو الفكرة التي ترى بأن تصنع البيانوات بأربعة وعشرين مفتاحاً في الأوكتاف الواحد، مثلما يقترح مثلا هلمهولتس[73]، غير واعدة كثيراً بالنجاح، انطلاقاً بالدرجة الأولى من أسباب اقتصادية. في مقابل مجموع المفاتيح المريح المؤلف من 12 مفتاحاً لن يكون لتلك البيانوات سوق لدى الهواة وستبقى مجرد آلات للعازفين المهرة أو للمبدعين[74]. وكلنا يعلم بأن صناعة البيانو تظل مشروطة من

---

(71) يعلق فيبر على Helmholtz, *Tonempfindungen*, S. 510,
(مع تأكيدات في مخطوط هلمهولتس لفيبر) حول تسارلينو (جدول الأشخاص) انظر أعلاه ص 454، الهامش رقم 55 من هذا الكتاب.

(72) يتبع فيبر Helmholtz, ebd., S. 324 und 510f.,
الذي ينتقد بأن "المغنين الحاليين لدينا" بالكاد يتعلمون "بأن يغنوا حسب أبعاد موسيقية صافية"، لأنهم اعتادوا من البداية أن يغنوا بمصاحبة آلات مقسمة حسب قياس متعادل الحركة، أي في تناغمات غير دقيقة، بهذه الطريقة كان على المغني أن يتمرن "دونما أي مبدأ"، يستطيع أن يقيس بواسطته ارتفاع الصوت بصورة دقيقة تمنح الثقة.

(73) هلمهولتس يصف في الإضافة 17 إلى عمله *Tonempfindungen* "المشروع من أجل آلة مقسمة بصورة صافية مع دليل [.....] مع 24 نغمة على الأوكتاف الواحد".

(74) Tanaka, *Studien*, S. 90,
الذي يستند إليه فيبر، يرى هذه الاعتراضات صالحة فقط من أجل بيانوات التجريب في عصر النهضة وليس من أجل "الإنهارمونيوم" المصمم من قبله ذاته.

خلال تجارة الكتلة ذلك لأن البيانو إنما هو أيضاً تبعاً لجوهره الموسيقي الكامل آلة بيت بورجوازية. ومثلما يتطلب الأورغن المجال الداخلي الهائل، يتطلب البيانو المجال الداخلي الكبير باعتدال لكي يظهر إلى العلن أفضل ما لديه من مكونات. ومع ذلك فإن نجاحات مواهب عازفي البيانو الحديثين لا يمكن لها أن تغير في الأساس شيئاً من أن الآلة لدى ظهور مستقل في صالات الكونشرتو الكبرى تقارن بصورة غير اعتباطية مع الأوركسترا ومن ثم يتحقق وجوده بصورة طبيعية وسهلة، على أنه ليس من باب المصادفة أن حملة ثقافة البيانو هم شعوب الشمال، الذين ترتبط الحياة لأسباب مناخية محضة بالمنزل، وبالتالي يظلون متمركزين حول الموطن (Heim) على النقيض من سكان الجنوب. لأنه هناك أي في الجنوب انتشر ـ مثلما رأينا[75] ـ تراجعُ الاهتمام بالغناء المنزلي البورجوازي انطلاقاً من أسس مناخية وتاريخية.

---

(75) انظر أعلاه ص 455 من هذا الكتاب.

جدول الأشخاص

يُعنى هذا الجدول بالأشخاص الذين جاء ذكرهم في نص فيبر، في حين لم يتعرّض هذا الجدول إلى المؤلفين الموسيقيين ذوي الشهرة الواسعة من أمثال باخ، وهايدنِ، وموتسارت، وبيتهوفن، وشوبان وليست، أما أسماء الشركات فتجد لها مكاناً في القاموس.

ـ **أبراهام، أوتو** (Abraham, Otto) (31/ 5/ 1872 ـ 24/ 1/ 1926)، بسيكولوجي موسيقي. درس الطب والعلوم الطبيعية، نال الدكتوراه في الطب عام 1894 ومارس بعد ذلك عمله كطبيب نساء، في عام 1896 أصبح مساعداً لكارل شتومبف (Carl Stumpfs) في المعهد البسيكولوجي في جامعة برلين، وقد دار هنا مع إريك مورتيس فون هورنبوستل (Erich Mortiz Von Hornbostel) أرشيف الفونوغرام. ألّف أعمالاً حول نظرية: البعد (Intervallhre) وبسيكولوجيا الصوت وأعمالاً حول الممارسات الموسيقية خارج أوروبا.

ـ **أغريكولا، مارتن سور** (Agricola, Martin Sore) (6/ 1/ 1486 (؟) - 10/ 6/ 1556)، كاتب موسيقي. تعلم ذاتياً «ein selbstwachesen Musicus».

كان يقف قريباً من لوثر، منذ 1527 كان منشداً في كنيسة ماغديبورغ. أعماله الأساسية *«Eyn Kurtz deutsche Musica»* 1528. (الطبعة الثانية تحت اسم *"Musica choralis deudsch"* 1533) *Musice instrumentalis deudsch* في أبيات رباعية (1528 وما بعدها)، *"Musica figuralis deudsch"* (إعادة معالجة من قبل سباستيان فردونغ (Sebastian Virdungs) *"Musica getutscht"*) مع ملحق خاص "von den Proportionibus" (1532) (1543) *Questiones vulgatiores in musicam*. ثمّ *"Sangbüchlein aller sonntagsevangelia nebst einer deutschen, an den Rudimenta ausgerichteten leyen Musica"* وأعمال أخرى.

ـ **الفارابي، أبو نصر** من (870 - حتى قرابة 950) منظّر موسيقى وفيلسوف درس في بغداد عاش كمتصوف في حلب وشكل حوله حلقة مهمة من التلاميذ وقد عرف نتيجة لتعليقه على أعمال أرسطو "بالمعلم الثاني" أما عمله الأساسي في مجال الموسيقى فيسمى **كتاب الموسيقى الكبير** مع أبحاث حول فيزياء الصوت، والأبعاد، وأجناس المقامات، والآلات، ونظرية الإيقاع ونظرية التأليف، وترجمات إلى اللاتينية والعبرية.

ـ **أماتي** (Amati) عائلة صناع كمنجات، وعائلة نبلاء كريموني. من عام 1520 إلى 1740 عاشت الأجيال الخمسة التي أسست مجد كريمونا بوصفها مدينة بناة الكمنجات الكبار: أندريا أماتي (Andrea Amati) نحو(1520 ـ 1575/ 1580) أبناؤه أنطونيو (Antonio) نحو (1550 ـ 1638) وغيرولامو أماتي (Girolamo Amati) (1551 ـ 1635). الآخرون "الإخوان أماتي" كانوا أعظم صانعي الكمنجات في زمنهم. نيكولا أماتي (Nicola Amati) (3/ 9/ 1596 - 12/ 8/ 1684) الابن العاشر لغيرولامو كان ينظر إليه بوصفه

أعظم صانعي الكمنجات لعائلة أماتي ومكمل لعملهم الفني.
غيرولامو (II) أماتي (Girolamo (II) Amati) (26/ 2/ 1649 - 21/ 12/ 1740) الابن الثالث لنيكولا، بقي في ظل تلميذه أنطونيو ستراديغاري (Antonio Stradivari) (أيضاً: غواونري، سترا ديفاري).

ـ **أنو فون فرايزنغ** (Anno Von Freising) أُسقف في فرايزنغ (855 ـ 875). معروف في التاريخ الموسيقي من خلال طلب البابا يوحنا الثاني المذكور من قبل فيبر يطلب فيه إرسال صانع أورغن وعازف من الدير التابع للكنيسة فرايزنغ المشهور بفنون صناعة الأورغن وصب الأجراس.

ـ **أرخميدس** (Archimedes) (نحو 285 - 212 ق. م.). ميكانيكي ورياضي.علم أشياء كثيرة منها تحديد الجذر التربيعي، حساب مساحة الدائرة وحساب محيطها وحساب مساحة القطع الناقص، صنع آلات هيدروليكية. ولقد عرف أرخميدس من قبل ترتوليان (Tertullian) كمخترع الهيدروليس (أورغن الماء).

ـ **أرشيتاس فون تارنت** (Archtyas Von Tarent) (النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد). محارب، ورجل دولة، وفيلسوف فيثاغوري، وعالم رياضيات ومؤرخ موسيقي. وقد نسب إليه اكتشاف أن الأبعاد الموسيقية ـ وبصورة خاصة الأوكتاف والدرجة الكاملة ـ لا تقسّم حسابياً بصورة متساوية إلى جزئين كبيرين، وقد ضاعت أعماله بالكامل.

ـ **أريزو** (Arezzo) ← غيدو فون أريزو (Guido Von Arezzo).

ـ **أرستيديس كوينتيليانوس** (Arist(e)ides Quintilianus) (بين القرنين الثالث والرابع بعد الميلاد). وصل إلينا تحت هذا الاسم

"*Peri musikes*" (**حول الموسيقى**)، أطروحة تعالج بصورة موجزة علم الموسيقى وتعود بذلك إلى نظرية أخلاق الموسيقى، التي تدور في فلك دامون وأفلاطون.

ـ **أرسطو** (383/ 384 ـ 322 ق. م.). فيلسوف وتلميذ أفلاطون تظهره أقواله القليلة حول الموسيقى المتناثرة في مجمل أعماله ـ على النقيض من أفلاطون ـ بوصفه متأملاً حيادياً في الموسيقى، وبصورة خاصة كناقد للموقف الفيثاغوري عن هارمونية الأجواء، من المعالجات المركزية المتعلقة بالنظرية الموسيقية يمكن أن نعد الفصل الثامن من الكتاب الثاني من عمله "**حول النفس**" (*De anima*) مع تحليلات حول الأثر الموسيقي الفيزيائي الفيزيولوجي، ومن ثم الكتاب الثامن من "**السياسة**"، الذي يعالج من الجانب السوسيولوجي الموسيقي علاقة الموسيقى بالدولة والمجتمع وبصورة خاصة أهمية الموسيقى في التربية (أيضاً: القاموس: *Pseudo - aristotelische Probleme*).

ـ **أرسطوكسينوس فون تارنت** (Aristoxenos Von Tarent) نحو (354 ـ 300)، منظر موسيقي وتلميذ أرسطو، ينظر إليه كمؤسس لعلم الموسيقى القديم خاصة، عمله الأكثر أهمية في مجال نظرية الموسيقى "*Harmonika stoicheia*" ويشكل هذا العمل واحداً من الدعامات الكبرى للعلم الواصل إلينا من نظرية الموسيقى الإغريقية، هو يصلح أطروحته الموجهة ضد "منظومة القواعد Kanoniker" الفيثاغورية عن الأولوية المطلقة للإدراك الحسي مقابل الحسابات الرياضية للأنغام بوصفه المنظم الأول للفكر المتعلق ببسيكولوجيا الموسيقى وجماليتها.

ـ **باخ، كارل فيليب إمانويل** (Bach, Carl Philipp Emanuel)

(8/ 3/ 1714 - 14/ 2/ 1788)، مؤلف موسيقي ومدرس بيانو، الابن الثاني الباقي على قيد الحياة لباخ.

تلميذ لوالده في مدرسة توماس في لايبزيغ. في عام 1741 أصبح عازف الشمبلو في بلاط الإمبراطور فريدريك الكبير، في عام 1767 أصبح مدير موسيقى الكنيسة في هامبورغ خلفاً لجورج فيليب تيليمان. وهو ينظر إليه بوصفه دفع بعزف الكلافيكورد إلى الكمال. مارس تأثيراً قوياً في تطور الموسيقى الآلاتية، وبصورة خاصة في موسيقى البيانو. وقد نظر إلى الموسيقى بوصفها "لغة الإحساس"، إضافةً إلى "محاولته حول الطريقة الصحيحة للعزف على البيانو"، (برلين 1753 و1762) أصبح المدرس الأول للبيانو في زمنه، أيضاً فاش (Fasch).

ـ **بازيفي، أبرامو** (Basevi, Abramo) (29/ 11/ 1818 - 25/ 11/ 1885). عالم موسيقي، وفيلسوف، ومنظم ومشجع للفنون كان اختصاصه الأول في الطب، ثم وجه اهتمامه نحو علم الموسيقى، أسس عدة صحف ودعم "*Concerti Popolari*" وبذل جهوداً كبيرة لدى الناشرين، لكي يطبع أعمالاً رخيصة عن الموسيقى الكلاسيكية. كتب إلى جانب الأبحاث الفلسفية ملخصات عن أوبرات فردي ونظرية الهارمونية وتاريخ الموسيقى.

ـ **بيهر** (Behr) لم يكن بالإمكان التثبت من شخصيته.

ـ **بللرمان، هاينريتش يوهان غوتفريد** (Bellermann, Heinrich Johann Gottfried) (10/ 3/ 1832 - 10/ 4/ 1903) عالم موسيقي، ومؤلف، وتلميذ خاص، لإدوارد غرل (Eduard, Grell). حصل في عام 1804 على لقب المدير الموسيقي الملكي، ثمَّ أصبح في عام 1866 أستاذ الموسيقى في جامعة برلين (خلفاً لأدولف برنار

ماركس)، كما صار في عام 1875 عضواً في أكاديمية برلين للفنون، ألّف أعمالاً أوركسترالية موضوعة بدقة لأهداف تعليمية دونما قيمة فنية عليا، وألّف أعمالاً تعليمية في مجال الغناء، ومن أهم أعماله *Der Contrapunkt* (الطباق).

ـ **برينيوس، مانويل** (Bryennios, Manuel) (نحو 1320). عالم موسيقي يعد عمله *Harmonik* الواصل إلينا بنسخ متعددة بخط اليد، والمطبوع لأول مرة من قبل جون ولليس: John Wallis, *Opera mathematica* (Oxford: [n. pb.], 1699), Tomus 3، واحداً من المعالجات الأخيرة الشاملة والجامعة للإغريقية الكلاسيكية حول الموسيقى (مختارات من أعمال كل من أدراستوس، وأرسطوكسينوس، وإقليدس، ونيكوما خوس، وبطليموس، ونيون وسحيما وآخرين).

ـ **كافي، فرنسيسكو** (Caffi, Francesco) (14/ 6/ 1778 - 24/ 1/ 1874). قاضٍ، ومثقف في مجال الموسيقى ومؤلف موسيقي، أحيل للتقاعد المبكر نتيجة اشتراكه في الثورة الإيطالية في عام 1848، بعد ذلك عاش كمعلم خاص في فنيسيا، وألف سيراً ذاتية لملحنين موسيقيين وعازفي أورغن عملوا بالقرب من ساحة سان ماركو وكذلك التاريخ الموسيقي لفينيسيا، الذي كان مقدراً له أن يبلغ خمسة مجلدات ثم تحقق في مجلدين.

ـ **شامبونييه، جاك شامبيون** (Chambonnières, Jacques Champion) (نحو 1601 ـ 1672) أول عازف شمبلو في بلاط لويس الرابع عشر في فرساي، أهم عازف شمبلو في عصره ومبدع سويت (تابع) البيانو كان أستاذاً محرضاً لجيل بكامله من عازفي الكلافيكورد الفرنسيين (من بينهم الأخوان كوبران) وكان مشجعاً كبيراً ليوهان ياكوب فروبرغر وكذلك ليوهان سباستيان باخ، وقد أصدر هنري

كويتارد في عام 1911 المجموعة الكاملة الأولى لأعماله للبيانو، أما كتابه تحت عنوان *Pieces de clavecin* فقد كان له أثر في تاريخ التأليف الموسيقي حتى منتصف القرن الثامن عشر في فرنسا وأوروبا الوسطى بكاملها.

ـ **كلادني، إرنست فلورنس فريدريتش** (Chladni, Ernst Florens Friedrich) (30/ 11/ 1756 - 3/ 4/ 1827) حقوقي، وعالم طبيعة وموسيقى، لقد وجّه الحقوقي المجاز اهتمامه كمثقف خاص في برِسلاو نحو العلوم الطبيعية، وبصورة خاصة نحو علم الصوت التجريبي، وقد اخترع هارمونيكا العصا الزجاجية (Euphon) وبيانو العصا الزجاجية (Klavizylinder) كان لكتاباته (عمله الأساسي: *Die Akustik* الذي كتب في عام 1802) تأثير كبير في الأبحاث الأساسية في فيزياء الصوت طول القرن التاسع عشر، وكان هرمان هلمهولتس أهم من تأثر بها.

ـ **كروديغانغ** (Chrodegang) (وفاة 766). أُسقف غير مرسوم لمدينة متس، وكاتب عدل لكارل مارتل، كان له تأثير في فرنسا، ولا سيّما من خلال إدخال طريقة التعبد الرومانية وتأسيس جماعات شبيهة بما يحصل في الأديرة، من أجل إصلاح الكنيسة، له أهميته في تاريخ الموسيقى بوصفه مؤسساً لمدرسة غناء متس كما أنه مجدد للكورال طُوّب كقديس.

ـ **كولانغيت، كزافيه موريس** (Collangettes, Xavier Maurice) (22/ 5/ 1860 - 2/ 9/ 1943). أبٌ جزويتي، وفيزيائي، كان أستاذ الفيزياء في كلية الطب في الجامعة اليسوعية في بيروت بين أعوام 1895 ـ 1934، إبّان ذلك أقام علاقات وثيقة مع موسيقيين عرب ومع منظّرين في مجال الموسيقى، من جرّاء هذه العلاقات ظهر عمله المميز *Etude sur la musique arabe*.

- **كوررللي، أركانجيلو** (Corelli, Arcangelo) (17/ 2/ 1653 - 8/ 1/ 1713)، مؤلف موسيقي وعازف كمنجة ماهر. دخل في السابعة عشرة من عمره في الأكاديمية الفلهارمونية في بولونا، في عام 1687 سمي "Maestro di Musica" للكاردينال بنديتو بانفيلي في روما، كما سمي في عام 1700 من قبل الكاردينال بيتر أوتوبوني، وهو ابن أخ البابا ألكسندر الثامن، وأصبح رئيساً لآلاتية "أكاديمية سانتا سيسيليا" (وبذلك المؤلف الآلاتي الأول في روما)، وهو مدفونٌ في البانتيون يساراً إلى جانب رافائيل، وقد قدره معاصروه كثيراً باعتباره "Maestro dei Maestri", "Princeps musicorum". وما هو مهم في تاريخ التأليف الموسيقي لديه هي: سوناتات، *Concerti grossi*. والتريو والكمنجة "*Virtuosissimo di Violino a vero orfeo di nostri tempi*".

- **كريستوفوري، بارتولوميو** (Cristofori, Bartolomeo) (4/ 5/ 1635 - 27/ 1/ 1731) صانع بيانوات، ومخترع بيانو المطرقة ومن ثم البيانوفورتي، كان في البداية صانع شمبلو في مدينته بادوا. في عام 1690 لبّى دعوة لزيارة بلاط فلورنسا، حيث أصبح قيّماً على مجموعة الآلات المشهورة لآل مديتشي، وقد وصف اختراعه لميكانيكية المطرقة في عام 1711 من قبل عالم الآثار سكيبيوني مافي (Maffei) في الصحيفة الأدبية الإيطالية، ونشرت الترجمة التي قام بها شاعر البلاط الدرسدني يوهان أولريتش كونيش في صحيفة مانيسون *Critica musica* (1725) ومن خلال ذلك أصبح اختراع غوتفريد زلبرمان معروفاً، ثم قام بعد ذلك بإكماله.

- **كروزيوس، أوتو** (Crusius, Otto) (20 / 12 / 1857 - 29/ 12/ 1918)، اختصاصي بالفيلولوجيا القديمة، وباحث موسيقي، درس في لا يبزيغ لدى أستاذ الآداب الجرمانية رودولف هيلده براند

وأستاذ اللاتينية أوثوربك. في عام 1883 تأهل للأستاذية حول صورة الأمثال الإغريقية، في عام 1889 عين أستاذاً في توبنغن، 1898 انتقل إلى هايدلبرغ، وفي 1903 إلى ميونيخ، وفي عام 1915 أصبح رئيساً للأكاديمية البافارية للعلوم، ألّف دراسات مهمة حول مسائل موسيقية للثقافة القديمة، وبصورة خاصة حول الوزن والشعرية للإغريق والرومان. إضافةً إلى دراسات رائدة لوثائق الموسيقى القديمة، وأقام علاقات شخصية مع عائلة ريتشارد فاغنر.

ـ **دنسمور، فرنسيس** (Densmore, Frances) (12/ 5/ 1876 - 5/ 6/ 1957) إثنولوجية موسيقية، سجّلت وحللت موسيقى الهنود الحمر.

ـ **ديديموس** (Didymos) (63 ق. م. ـ ؟) عالم نحو، وموسيقي، ومنظر في مجال الموسيقى، لا يتماهى مع عالم النحو والموسوعي ديديموس شالكنتروس من الأسكندرية، من المتوقع أنه كان مؤلفاً لبحث مفقود عن الفلسفة الفيثاغورية، لكن من المؤكد أنه مؤلف بحث حول الفروق بين نظريتي الموسيقى لدى فيثاغورس ولدى أرسطوكسينوس، وقد وصلنا منه مختارات لدى بورفيروس واقتباسات لدى كلاوديوس ← بطليموس. وكان أول من حدد الثلاثي في تقسيم المونوكورد المجزأ في نوع المقام الدياتوني بوصفه 4:5 و6:5 وقد سمي فرق الدرجة الكاملة الكبيرة والصغيرة الفاصلة "الديدمية" (وأيضاً السنتونية): (81: 80) = (10: 9): (9:8).

ـ **إليزابيث الأولى** (Elisabeth) (7/ 9/ 1533 - 24/ 3/ 1603) ملكة إنجلترا 1558 ـ 1603، تحت حكمها ظهر تأثير المؤلفات للمادريغال والفيرجينال، التي انتشرت شهرتها في طول إنجلترا وعرضها (بولل، وبيرد، وداولاند، وفارنابي، وجيبون، وجونسون، ومورلي، وتالليس، وتي، وويلك، وويلبي)، تعد

أعمال *Triumphs of oriana* و*Fitzwilliam Virginalbook* من مجموعة المؤلفات الأكثر أهمية في زمنها.

ـ **إيراتوستين فون كرينه** (Eratosthenes Von Kyrene) (نحو 284 ـ 202): عالم رياضيات اسكندراني، وعالم نحو وفيلسوف، مدير مكتبة الإسكندرية. في عمله *Katasterismoi*، توجد ملاحظات حول الموسيقى الإغريقية وحول الآلات. تعرف إيراتوستين التناسبَ 6: 5 بالنسبة إلى الثلاثي الصغير و10: 9 بالنسبة إلى الدرجة الكاملة الصغيرة ومثَّل وجهة النظر المؤسسة لأطروحة الأبعاد الحديثة، التي تكاملت لاحقاً من قبل بطليموس، والتي تنصّ على أنه لجوهر التناسب المجزأ تنتمي عدم قابلية التجزئة من خلال تناسبين يساوي أحدهما الآخر.

ـ **يوروبيدس** (Euripides) (485 ـ 406) واحد من التراجيديين الكبار إلى جانب أسخيلوس وسوفوكليس. وهو ينظّر إليه من ناحية تاريخ الموسيقى كمجدد، لأنه صنع من أغاني الكورال أعمالاً مستقلة ذات طبيعة ملحمية ونقل إلى الممثلين آريان(*) (Arien) ومونودايات(**) (Monodiai) "ملحنة بصورة كاملة"، من دون أن يكون لها قالب شعري، كما قدّم حواريات ثنائية وأغاني ذات وقع عاطفي تتبادل بين المغني المفرد وبين الكورس، في نحو نهاية القرن السادس عشر ظهر تأثيره في شعراء ومثقفي وموسيقي حركة "Florentiner Camerata" في جهودهم لإعادة بناء الدراما القديمة، وهو ما عبّد الطريق لظهور الأوبرا.

(*) الآرية (Arie) قطعة غنائية فنية تُغنى بصورة مفردة مع مصاحبة آلات موسيقية (المترجم).

(**) المونودية (Monodie) قطعة غنائية فنية تُغنّى بصورة مفردة دونما مصاحبة آلة موسيقية (المترجم).

ـ **فاش، كارل فريدريتش** (Fasch, Carl Friedrich) أيضاً **كريستيان فريدريتش كارل** (Christian Friedrich Carl) (18/ 11/ 1736 - 3/ 8/ 1800)، مؤلف موسيقي، وقائد للكورس، وتلميذ والده يوهان فريدريتش فاش، إلى جانب كارل فيليب إمانويل باخ، أصبح فاش عام 1756 العازف الثاني للشمبلو في بلاط الإمبراطور فريدريك الكبير في برلين، ومن خلال تأسيسه لأكاديمية الغناء في برلين (1791) أصبح فاش مع تلميذه وخليفته كارل فريدريك تسلتر مجدد الاهتمام بغناء الكورس ومسائل الكونشرتو في ألمانيا. وهو إلى جانب مؤلفاته الموسيقية القائمة بصورة صارمة على الطباق Kontrapunkt وفاعليته التنظيمية في أكاديمية الغناء، التي انشغلت قبل كل شيء بتقديم أعمال يوهان سباستيان باخ، بذل جهوداً في مجال النظرية الموسيقية، وبصورة خاصة في مجال أطروحة الأبعاد وسلسلة الأصوات العليا.

ـ **فِلمور، جون كومفورت** (Fillmore, John Comfort) (4/ 2/ 1834 - 15/ 8/ 1898). منظر موسيقي، وإثنولوجي موسيقي، تلميذ الكونزر فاتوريوم في لايبزيغ. مؤسس مدرسة موسيقية في ملودكي. وهو يعد إلى جانب بنيامين إيفس غلمان ومساعدته إليس كوننغهام فلنشر أهم الباحثين في عالم الهنود الحمر.

ـ **فيشر، إيريك** (Fischer, Erich) (8/ 4/ 1887 - 22/ 1/ 1977) عالم موسيقي، درّس الموسيقى في برلين، في الأعوام 1907 - 1910 كان مساعداً في أرشيف فونوغرام المعهد البسيكولوجي لكارل شتومبف، في عام 1909 ظهر بحثه في الموسيقى عند الصينيين "*Über die Musik der Chinesen*" إضافةً إلى كتابة مواد كثيرة عن إثنولوجيا الموسيقى. عمل بين عامي 1910 ـ 1914 كجامع للأغاني الشعبية بتكليف من لجنة إصدار الآثار الكبرى في الفن

الموسيقي في جنوب ألمانيا. بين عامي 1911 ـ 1913 عمل كمدرب رئيسي للكورس في مسرح البلاط في هانوفر. وهو مؤلف أوبرات رومنطيقية وكوميديات منزلية صغيرة، أسس بعد الحرب العالمية الأولى في ميونيخ مع غوتفريد أندرس "مسرح الكوميديات الموسيقية لإريش فِشر".

ـ **فلوبير، غوستاف** (Flaubert, Gustave) (12/ 12/ 1821 - 7/ 5/ 1880) روائي، يذكر فيبر فلوبير وكذلك أوسكار وايلد وهنريك إبسن في سياق السؤال عن أهمية كتابة النوطة الموسيقية المعادلة لأهمية كتابة الحروف، إذ إنَّ الإبداع التأليفي الكتابي يعادل التأليف الموسيقي، يعد فيبر عمل فلوبير المطبوع بطابع الجمالية والصراع حول الشكل الكامل من "تلك الإنجازات الفنية العليا للنثر"، التي اعتمدت لا محالة على وجود "كتابة حوار".

ـ **فلايشر، أوسكار** (Fleischer, Oskar) (2/ 11/ 1856 - 8/ 2/ 1933). فيلولوجي وعالم موسيقي، درس اللغات القديمة والحديثة، تاريخ الأدب والفلسفة في هاله (Halle). في عام 1882 نال شهادة الدكتوراه عن المنوطين الألمان، ومن ثم تابع دراسته في علم الموسيقى لدى فيليب سبيتا في برلين، عام 1888 صار مديراً لمجموعة الآلات الملكية في برلين. في عام 1895 أصبح أستاذاً لعلم الموسيقى في جامعة برلين، وفي عام 1899 أسس "الجمعية العالمية للموسيقى" التي أدار مجلتها ومجلداتها المجموعة حتى عام 1904.

ـ **فوكس سترانغويز، آرثر هنري** (Fox Strangways, Arthur Henry) (14/ 9/ 1859 - 2/ 5/ 1945). عالم موسيقي، ودكتور في التاريخ القديم والفلسفة في أوكسفورد 1881. بين عامي 1882 ـ 1884 درسَ في معهد الموسيقى في برلين. 1887 - 1910 عمل كمعلِّم

و1893 - 1901 كان مديراً للموسيقيين في كلية ولنغتون في بركشاير. عام 1910 قام برحلة بحث إلى هندوستان وقد نشرت نتائجها في بحوث حول الموسيقى الهندية وفي كتاب *The Music of Hindustan* (Oxford: Claredon Press, 1914)، منذ عام1911 أصبح ناقداً موسيقيّاً لجريدة التايمز وبين عامي 1925 ـ 1939 للأوبزرفر، في عام 1920 كان تأسيس مجلة الموسيقى الربع سنوية التي أصدرها فوكس سترانغويز حتى عام 1936،

ـ **غيفرت، فرانسوا - أوغست** (Gevaert, François-Auguste) (31/ 7/ 1821 - 24/ 12/ 1908). مؤلف موسيقي وذو ثقافة عالية في مجال الموسيقى. في عمر الخامسة عشرة عمل في جنيف كمعلم للموسيقى. في عام 1847 حصل على جوائز تقديراً لكانتاتاته "Belgie" و"Le Roi Lear" في عام 1867 أصبح مديراً للكونسرفاتوار الملكي في بروكسل خلفاً لفرنسوا جوريف فتي. كتب أعمالاً متفرقة في علم الموسيقى ولا سيّما في مجال العصور القديمة وطُرق التعبّد الرومانية.

ـ **غلمان، بنيامين إيفس** (Gilman, Benjamin Ives) (19/ 2/ 1852 - 18/ 3/ 1933) بسيكولوجي وإثنولوجي موسيقي. إلى جانب جون كومنورت فلمور وإليس كروننغهام فليشر عالم أميركي، رائد في مجال الموسيقى الصينية وموسيقى الهنود الحمر.

ـ **غلاريان (وس) هاينريتش** (Glarean(us), Heinrich) (في الواقع: هاينريتش لوريتي من مولليس في كانتون غلاروس) (حزيران/ يونيو 1488 - 28/ 3/ 1563) إنسانوي ومنظر موسيقي، درس على يد يوهانس كو خلايوس في كولن اللاهوت والموسيقى، توّج في 25/ 8/ 1512 على يد الإمبراطور مكسيمليان الأول بوصفه (Poeta laureatus) الشاعر المكلل بالغار. بين عامي 1517 - 1522 قام بدراسات في جامعة باريس. وفي عام 1526 أصبح عميداً لكلية

الفنون في بازل، ومنذ عام 1529 أصبح أستاذاً للشعرية في فرايبورغ وبرايسغاو. مع عمله الأساسي في مجال النظرية الموسيقية "*Dodekachordon*" عرض استبدال النظام المعتمد في العصور الوسطى من خلال المقام الهارموني "ماجور" و"مينور".

ـ **غرل، أوغست إدوارد** (Grell, August Eduard) (6/ 11/ 1800 - 10/ 8/ 1886) مؤلف موسيقي، ومثقف موسيقي، وقائد فرقة وعازف أورغن، 1839 عازف أورغن للكنيسة والبلاط 1853، ومدير أكاديمية الغناء في برلين خلفاً لكارل فريدريتش تسلتر 1858، وأستاذ للموسيقى، وبصفته مؤلفاً مثّل غرل أسلوبَ a-Cappella (أصوات غنائية دونما مصاحبة آلات) لعصر بالسترينا ورفضَ الموسيقى الآلاتية بوصفها ظاهرة انحطاطية. وكان هاينريتش بللرمان ناشر أعماله وكاتب سيرته.

ـ **غارنري** (Guarneri) عائلة رائدة في مجال صناعة الكمنجات إلى جانب عائلتي أماتي وستراديفاري. وهي معروفة بصورة خاصة من خلال أندريا غارنري (Andrea Guarneri) (1625 ـ 1698) وأبنائه بيترو جيوفاني (18/ 2/ 1655 - 2/ 3/ 1920) وجيبريبي جيان باتيستا غارنري (25/ 11/ 1666 ـ 1739) ومن ثم أبناء هذا الأخير، بيترو (14/ 4/ 1695 - 7/ 4/ 1762) وجيسيبي المسمى دلغيزو (21/ 8/ 1698 ـ 17/ 10/ 1744)، وهذا الأخير بعد أكثر أعضاء الأسرة شهرة، حيث تتنافس كمنجاته في مرحلة الصنع المتوسطة مع مثيلاتها من صنع أنطونيو سترا ديفاري.

ـ **غيدو فون أريزو** (Guido Von Arezzo) (أيضاً غيدو أرتينوس) (نحو 991 ـ بعد 1033). مدرّس موسيقي ومثقف موسيقي. حصل على تأهيل في المركز البندكتيني في بومبوزا (إلى الشرق من فرارا)، ومعلم موسيقى في مدرسة كاتدرائية أريزو. وقد دعمه في جهوده كل

من الأسقف تيوبالدفون أريزو والبابا يوحنا التاسع عشر (1024 ـ 1033). غيدو جدَّد كتابة النوطة بواسطة نسق من الخطوط في مسافة ثلاثية، وخط أصفر (دو)، وأحمر (فا). وقد ربط نسقه الجديد مع طريقة لتدريب السمع الموسيقي لما يسمّى (Solmisation). ويبقى السؤال مفتوحاً، فيما إذا كان غيدو هو مخترع اليد الغيدوية المسماة باسمه (للتفريق بين أنصاف الأصوات والأصوات الكاملة بواسطة أصابع اليد اليسرى)، وأطروحة الطفرة، أعماله الأكثر أهمية هي المطبوعة في غربرت، سكربترز 2، ص 2، 25 والصفحة التالية و43 والصفحة التالية.

"*Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*", *Regulae musicae de ignoto cantu*"
"*Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa*"

ـ **هاند، فرديناند غوتهلف** (Hand, Ferdinand Gotthelf) (15/ 2/ 1786 - 14/ 3/ 1581) فيلسوف موسيقي. درسَ الفيلولوجيا والفلسفة في لايبزيغ لدى غوتفريد هرمان، وفريدريك أوغست كاروس، في عام 1807 نالَ شهادة الدكتوراه في يينا كما نال درجة الأستاذية عام 1809 في لايبزيغ. في عام 1810 عيّن أستاذاً في الثانوية العامة في فايمار، وانتقل في عام 1817 ليصبح أستاذاً للفلسفة والأدب الإغريقي في جامعة يينا. مؤلِّف **جمال فن الصوت** (*Ästhetik der Tonkunst*) ذي المجلدين (1837 ـ 1841) والمعتمد بقوة على فلسفتي شللنغ وهيغل، الذي يحدد بالدرجة الأولى الأسس الروحية، والنفسية والمادية للموسيقى، ومن ثم مفهوم الجميل موسيقياً. في المجلد الثاني حاول هاند أن يطور قوانين التأليف الجمالية وقوانين التشكيل الموسيقية.

ـ **هاوغ، مارتن** (Haug, Martin) (30/ 1/ 1827 ـ ؟). عالمٌ بالهنديات، درسَ في توبنغن، عيّن في عام 1859 كمدرس

للسنسكريتية في كلية سانس كريتل الإنجليزية في بونا/ بومباي. كسب ثقة البراهميين وتعرف من خلالهم روح الكتابات السنسكريتية المقدسة والسرية كما تعرف طقوس التضحية. تبادل هاوغ الرسائل طويلاً مع العالم، الموسيقي فريدريتش كريسان نشر دراسات هاوغ التي استقبلها فيبر عن موسيقى التضحية في الهند القديمة تحت اسمه الخاص في الجزء الأول في المجلة الربع سنوية لعلم الموسيقى التي يصدرها هو ذاته.

ـ **هاوبتمان، موريتس** (Hauptmann, Mortiz) (13/ 10/ 1792 - 3/ 1/ 1868) مؤلف موسيقي، وعازف كمنجة، ومنظّر موسيقي لنظرية التأليف لدى لويس سبور في غوتا، وعازف كمنجة في أوركسترا البلاط في كل من دريسدن وكاسل، وفي الوقت ذاته معلم في مجال نظرية الموسيقى والتأليف، إقامة علاقة شخصية مع كارل ماريا فون فيبر وفيلكس مندلسون بارتولدي، وبتزكية من هذا الأخير أصبح هاوبتمان منشد كنيسة توماس عام 1842 في لايبزيغ. وهو مشارك في تأسيس جمعية باخ هناك في عمله الأساسي لعام 1853.

يمثل هاوبتمان انطلاقاً من الثلاثة الأبعاد القابلة للفهم مباشرة، للأوكتاف، الخماسي والثلاثي الكبير، "Die Natur der Metrik und Harmonik" صلاحية القوانين الطبيعية المقامية ماجور مينور ويقف ضد توسيعات النسق الاعتباطية، "اللاطبيعية".

ـ **هلمهولتس، هرمان لودفيغ فرديناند فون** (Helmhotz, Hermann Ludwig Ferdinand Von) (31/ 8/ 1821 - 8/ 9/ 1894). فيزيولوجي، وفيزيائي، درس الطب في جامعة برلين، وأصبح في عام 1843 جرّاح الحراس الملكيين في بوتسدام، في عام 1849 أصبح أستاذ الفيزيولوجيا في كونغسبرغ، وفي عام 1855 أصبح أستاذ علم التشريح والفيزيولوجيا في بون، وفي عام 1858 أصبح

أستاذاً للفيزيولوجيا في هايدلبرغ وفي عام 1871 أستاذاً للفيزياء في برلين وفي عام 1887 أصبح الرئيس الأول للمؤسسة الإمبراطورية التقنية ـ الفيزيائية. ظهرت أعماله الرائدة في مجال الفيزياء وبصورة خاصة في مجال علم الصوت (Akustik) الموسيقي وفيزيولوجيا السمع، التي وضعها هلمهولتس في عمله *Lehre von den Tonempfindungen* على أسس العلوم الطبيعية الدقيقة. وقد فسّر لأول مرة الأصوات المركبة والأصوات العليا على أساس تجريبي، وصاغ مفهوم "الترددات"، (تشويش الأنغام المركبة) وأسس نظرية تردد السمع، وأقام فرضيات حول قرابات الأنغام في سلالم وفي مقامات أنساق صوتية مختلفة، أما الهدف فكان معرفة قوانين موضوعية لجمالية الموسيقى.

ـ **هيرونيموس دو مورافيا** (Hieronymus de Moravia) (1272 ـ 1304). منظر موسيقي. عاش نحو منتصف القرن الثالث عشر كما يقال كراهب في دير يقع في شارع سان جاك في باريس. عمله المؤلف بين عامي 1272 ـ 1304 *Tractatus de musica* يشير إلى تعددية الأصوات المبكرة في زمنه. هذا العمل ينتمي إلى أكثر الأبحاث اتساعاً عن الموسيقى طوال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وهو إذ يغلب عليه الطابع التجميعي يستند إلى كل من أفلاطون، وأرسطو، وأرسطوكسينوس، وكذلك بويتيوس، وإيزيدور، والفارابي، وغيدو فون أريزو ويوهانس كوتو.

ـ **هوهينمزر، ريتشارد هاينريتش** (Hohenemser, Richard Heinrich) (10/ 8/ 1870 ـ 1942) [انتحار قبل الترحيل] مؤرخ موسيقي. درس لدى فيليب سبيتا، وهاينريتش بللرمان، وأوسكار فلايشر تاريخ الموسيقى في برلين كما درس الفلسفة (علم الجمال) في ميونيخ على يد تيودور ليبس. نال شهادة الدكتوراه في عام 1899،

درس من بين أشياء أخرى الموسيقى لدى شعوب جبال الألب.

- هورنبوستل، إريك موريتس فون (Hornbostel, Erich Moritz Von) (25/ 2/ 1877 - 29/ 11/ 1935) **كيميائي سيكوجي تشكيلي** - وتجريبي، مشارك في تأسيس علم الموسيقى المقارن والنسقي (علم الموسيقى الإثني)، كان يوهانس برامز يتردد على منزل والديه في فيينا. حضر دروس التأليف لدى أوزيبيوس مانديزفسكي، بدءاً من عام 1895 درس الكيمياء، والفيزياء والفلسفة في فيينا وهايدلبرغ (لدى كونوفشر). في عام 1900 نال شهادة دكتوراه الفلسفة في الكيمياء كاختصاص أول، في عام 1901 أصبح تلميذاً ومساعداً وصديقاً لكارل شتومبف في المعهد البسيكولوجي في جامعة برلين، وكانت مهمته تقوم على البحث البسيكولوجي للظاهرات الموسيقية غير الأوروبية على قاعدة تجريبية وقد قدمت الأساس لذلك أسطوانات إديسون مع تسجيلات لأعمال موسيقية غير أوروبية قام بها مبشرون وبحاثة يقومون برحلات لهذا الغرض، حيث كانت تجمع كلها وتقيم من قبل هورنبوستل، أوتو أبراهام وكارل شتومبف في المعهد البسيكولوجي ومنها نشأ أرشيف الفونوغرام في برلين، الذي استلم هورنبوستل إدارته حتى 1906. بعد نشوب الحرب العالمية الأولى طوّر هورنبوستل مع ماكس فرتهايمر الأسس البسيكولوجية الفيزيائية لسمع التوجه. في عام 1917 نال درجة الأستاذية، وفي عام 1923 درجة التأهيل (Habilitation) من جامعة برلين، في العام ذاته أصبح هورنبوستل تحت إلحاح شتومبف أستاذاً نظامياً في معهد العلوم الموسيقية، حيث أسس الاختصاص الجديد لعلم الموسيقى المقارن والنسقي. وكان اهتمامه الأساسي ينصب على التأسيس البسيكولوجي التجريبي والإثنولوجي المقارن للأنساق الصوتية، في عام 1933 هاجر إلى الولايات المتحدة وإلى نيويورك بالذات، حيث

عيّن في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي، في عام 1935 الانتقال إلى كامبردج الإنجليزية، بلغ ثبت أعمال هورنبوستل ما يقرب من مائة مقالة في المجلات إضافة إلى عدد من الأبحاث من دون أن يكون له كتاب محدد. إلى هذه الأعمال تنتمي الأبحاث التي استفاد منها ماكس فيبر:

1 ـ مشكلات علم الموسيقى المقارنة.

.(*Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*)

2 ـ الأنغام والسلالم.

.(*Melodie und Skala*)

3 ـ موسيقى الشعوب القديمة.

(*Musik der Naturvölker*)

هنالك مختارات من الأبحاث المبكرة التي استقبلها فيبر نشرها هورنبوستل في مجلدات الجمع المنشورة من قبله وبمعونة شتومبف لعلم الموسيقى المقارن (3 Bände (München: Drei Masken Verlag, 1922-1923)) .

ـ **هوكبالد** (Hucbald) (نحو 840 ـ 930؟) منظر موسيقي. كاتب سِيَر القديسين. تلميذ عمّه ميلو، الذي كان يقود مدرسة الغناء التابعة للدير البندكتيني في سان أماند. بعد دراسة في إنفرز وسان جرمان وإكسرر أصبح خليفة عمه. منذ الأبحاث المنشورة في عام 1884 من قبل هانز موللر عن الكتابات الحقيقية وغير الحقيقية لهوكبالد، نسبت إليه أبحاث مهمة تعود إلى العصر الوسيط منها "Musica Enchiriadis" و"Alia Musica" التي كان قد نشرها غربرت، *Scriptores1*، ص122 - 173 تحت اسم هوكبالد. لا شك في أن البحث يعود إلى هوكبالد، الذي نشره غربرت، المرجع المذكور، ص 104 - 121 تحت العنوان *De institutione Harmonica* وقد حاول

هوكبالد أن يوائم في هذا العمل بين نظرية الموسيقى الإغريقية التقليدية وبين الغناء الكنسي الكارولنجي (غناء الكورال) المعاصر له.

ـ **إبسن، هنريك** (Ibsen, Henrik) (20/ 3/ 1828 - 23/ 5/ 1906). مسرحي، عالج المشكلات الاجتماعية المعاصرة قبل غيرها وأصبح مشهوراً من خلال "Et dukkehjem" (نورا أوبيت الدمية) "Gengangera" (الأشباح) "Hedda Gabler" و"yohn Gabriel Barkmann". فيبر نظر إلى عمل إبسن **الحوار النقدي** "*analytische Dialoge*" على أنها مشابهة لأعمال فلوبير وتمثل "الإنجاز الفني الأعلى للنثر".

ـ **البابا يوهان الثامن** (Johann VIII, Papst) (872 ـ 880) يدخل تاريخ الموسيقى كداعم لصناعة الأورغن جنوب جبال الألب. يذكر فيبر رسالته التي طلب فيها من الأسقف أنو من فرايزنغ، إرسال صانع أورغن وعازف أيضاً، وهذا يشير إلى الدور الرائد "للشمال" وبصورة خاصة جنوب ألمانيا في صناعة الأورغن، ومن هناك انتشرت صناعة الأورغن إلى إيطاليا.

ـ **كيزيفتر، رافائيل جورج** (Kiesewetter, Rapheal Georg) (29/ 8/ 1773 - 1/ 1/ 1850) حقوقي ومنظر موسيقي. تلميذ في أطروحة الهارموني على يد يوهان جورج البرشتبرغر، دراسة كمغن وعازف بيانو، ودرس الفلسفة والحقوق في أولموتس وفيينا، في عام 1811 أصبح رئيس ديوان في المجلس الحربي في البلاط في فيينا وحصل تبادل رسائل بينه وبين بيتهوفن وشوبرت. في عام 1829 قدمت له أكاديمية الأراضي المنخفضة للعلوم والفنون جائزتها لمعالجته لسؤالها عن الدور الذي قامت به الأراضي المنخفضة في مجال الفن الموسيقي في القرون الرابع عشر، والخامس عشر والسادس عشر، أما عمله الموسوم تحت العنوان:

تاريخ الموسيقى الأوروبية ـ الغربية أو موسيقى التاريخ الخاص
(*Geschichte der europäisch - abendländischen oder unserer heutigen Musik*) (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1843).

فهو أول عرض متكامل عن تاريخ الموسيقى. وكانت أعماله رائدة في دراسة الموسيقى العربية إضافة إلى أعماله في مجال الجغرافيا القديمة للموسيقى وفي مجال تاريخ الأشكال والأساليب الموسيقية.

ـ **كرشر، آتهانازيوس** (Kircher, Athanasius) (2/ 5/ 1601 - 27/ 11/ 1680). حقوقي ومثقف كلياني، درس في الكلية الجزويتية في بادر بورن وماينز، أصبح في عام 1628 أستاذاً للرياضيات، والفلسفة، واللغات الشرقية في فورتسبورغ، في عام 1632 في أفينون ومنذ 1637 في روما، مخترع "arca musarithmica"، آلة للتأليف الموسيقي. في عمله المؤلف من مجلدين *Musurgia universalis* لعام 1650 ـ وهو مصدر مركزي لأسلوب الباروك ونظرية الانفعال. يحاول كرشر أن يوجز المعرفة الموسيقية في زمنه حيث إن الموسيقى تظهر في هذا العمل بوصفها علم الرياضيات الذي يمكن دراسته موضوعياً.

ـ **كرنبرغر، يوهان فيليب** (Kirnberger, Johann Philipp) (1721 ـ 1783). مؤلف موسيقي ومنظر في مجال الموسيقى. 1741، دراسة في لايبزيغ لدى يوهان سباستيان باخ، بين عامي 1741 ـ 1751 عمل كرنبرغر كقائد فرقة في البلاطات البولونية، كما عمل بدءاً من عام 1751 عازف كمنجة في الفرقة الملكية في بوتسدام. بدءاً من عام 1760 ألّف دراسات في مجال التربية الموسيقية ونظرية الموسيقى، كما كتب مواد عديدة من بينها **النظرية العامة للفنون الجميلة...** (*Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen*) المنشور في لايبزيغ بين عامي 1771 ـ 1774 وهو مكتوب حسب الترتيب

الأبجدي للكلمات الفنية على مواد متسلسلة خلف بعضها البعض ومعالجة من قبل يوهان جورج زولتسر، ومن هذه الدراسة ظهر كتابه الأساسي بمجلديه الاثنين **فن الجملة النقية** (*Die Kunst des reinen Satzes*) (1771 ـ 1779)، الذي بُني على كتاب يوهان جوزيف فوكس Gradus ad Parnassum لعام 1724 والذي حاول أن يوحّد الفكر الهارموني الحديث مع تقليد الطباق **Kontrapunkt** (أسلوب بالسترينا). يعود فيبر إلى المحاولة المستحيلة لكرنبرغر، لكي يدخل الصوت العالي Oberton الهارموني السابع في الموسيقى العملية مع الحرف الصوتي i.

ـ **لاند، جان بيتر نيكولاس** (Land, Jan Pieter Nicolaas) (24/ 4/ 1834 - 30/ 4/ 1897) مستشرق. درس اللغات السامية، وفي عام 1864 أصبح أستاذاً للفلسفة واللغات الشرقية في جامعة امستردام ومنذ 1872 في لايدن، ألّف أعمالاً مهمة حول الموسيقى العربية والجاوية.

ـ **لينيف، أوجيني** (Lineff, Eugénie) (4/ 1/ 1854 - 24/ 1/ 1919). إثنولوجية في مجال الموسيقى. عضو أكاديمية العلوم في موسكو وسان بيتربورغ. دراسات حول الأغنية الشعبية الروسية، وقد قامت بأول التسجيلات للأغنية الشعبية في روسيا.

ـ **لودفيغ المتدين** (Ludwig der Fromme) (778 ـ 840). ملك فرنكي وإمبراطور. الابن الثالث لشارلمان، 813 إمبراطور وقائد عسكري. قسّم فرنسا بين أبنائه لوتار، وبيبين ولودفيغ ومن ثم ابنه كارل من زواجه الثاني. بالنسبة لتاريخ الموسيقى ينظر إلى لودفيغ بوصفه داعماً لصناعة الأورغن بعد أن طلب في عام 826 من كاهن فنسياني اسمه غريغوريوس بناء آلة موسيقية في آخن حسب نموذج الأورغن المائي الإغريقي.

- **لوثر، مارتن** (Luther, Martin) (10/ 11/ 1483 - 18/ 2/ 1546) مُصلح ديني ألّف منذ عام 1523 أشعاراً خاصة به إضافة إلى أغانٍ كنسية وأغاني شكر لله مع ألحان مؤلفة جزئياً مع النص (الدنيا أغنية جديدة، يحكمها الله سيدنا). ترجم نصوصاً تعبدية لاتينية وبصورة خاصة أناشيد أمبروزيانية إلى اللغة الألمانية، بهذا وبمخطط قداسه الألماني لعام 1525 يتبع لوثر الخيط الهادي، حيث ينبغي أن "يأتي تبعاً له كل من النص، والنوطة الموسيقية، والنبرة، والطريقة، والحركة انطلاقاً من اللغة الأم الصحيحة والصوت"، بخلاف زفنغلي في زيوريخ، الذي رفض الموسيقى بصورة عامة في الصلاة وبخلاف كالفن في جنيف الذي أراد أن يسمح فقط بغناء بصوت واحد (القاموس: تأليف المزامير الفرنسية)، قَبل لوثر في الخدمة الإلهة الموسيقى الآلية والمغناة بأصوات متعددة. يمكن أن يصلح لمجموعة مبكرة لأغانيه كتاب الأغاني الفتنبرغي **الأغنية الإلهية** (*Geystliche gesangk Buchleyn*) ليوهان فالتر لعام 1524 والذي كتب لوثر مقدمته.

- **ميشاكا، ميخائيل** (Meschaka, Michael) (1800 ـ 1888) عالم رياضيات ومنظر موسيقي. إليه ينسب نسق تقسيم الأوكتاف إلى 24 من أرباع الأصوات المتساوية، لكنها في الحقيقة تعود إلى أستاذ ميشاكا وهو محمد بن حسين الاترزادي.

- **ميزوميد فون كريت** (Mesomedes Von Kreta) (القرن الثامن بعد الميلاد) عازف قيثارة (شاعر ومغنٍ). موسيقي البلاط تحت حكم الإمبراطورين هادريان وأنطونيوس بيوس، وقد وصل إلينا منه 13 قصيدة منها 5 مع ألحان.

- **مونتفردي، كلاوديو** (Monteverdi, Claudio) (15/ 5/ 1586 - 29/ 1/ 1643) مؤلف موسيقي، منذ 1590 موسيقي البلاط في

مانتوا، 1601 المصدر ذاته مدير فرقة ومنذ 1613 مدير فرقة في كنيسة ماركوس في فينسيا، كان مونتفردي المؤلف الموسيقي الإيطالي الأكثر أهمية في القرن السابع عشر والأول في الدراما الموسيقية وفي التأليف الأوبرالي في التاريخ الموسيقي، مقتفياً أثر تجارب Florentiner Camerata من بين عامي 1597 ـ 1601 (ما بقي هي "orfeo" 1607).

"il ritorno d'ulisse in patria" 1641 "L'incoronazione di Poppea" 1642

يقع مركز الثقل في إبداع مونتفردي في تأليف مادريغاله(*) من خمسة أصوات (ثمان كتب مادريغال). هنا جرب وأكمل طريقة أسلوبية درامية جديدة لخصها في مفهوم "الطريقة الحديثة في التأليف" "Second Pratica" هذه.

اعتمدت في مقابل "Prima Pratica" سيطرة اللغة والخطاب في مقابل الهارموني. في المركز من هذا الأسلوب جمالية الإلقاء وعرض النص حيث يسمح لصالح النص بدخول هارمونية متنافرة، "غير نظامية"، كانت قبل ذلك ممنوعة.

ـ **أوتفريد فون فايسنبورغ** (Otfrid Von Weissenburg) (القرن التاسع). راهب دير فايسنبورغ في الألزاس الدنيا: تلميذ الهرابانوس ماوروس في دير فولدا. ألّف بين عامي 863 و871 باللهجة الفرنكية في جنوب الراين على أساس الأناجيل الأربعة معالجةً لحياة يسوع مع نصوص بينية أخلاقية ورمزية. في *Liber Evangeliorum*، يوجد

(*) مادريغال (Madrigal) في الأصل أغنية رعاة، في إيطاليا (القرن الرابع عشر) تحولت إلى أغنية فنية دونما وزن أو شكل ثابتين في القرن السادس عشر، ويمكن أن تعرف الآن بأنها أغنية متعددة الأصوات ملحنة بشكل كامل مع ثلاث ثلاثيات زوجية من أبيات الشعر مع مصاحبة موسيقية أو من دونها (المترجم).

في البيتين 23 و198 تعداد للآلات الموسيقية المستخدمة في زمن الشاعر، وبصورة خاصة "Organo", "Lira yoh fidula" ومن ثم "harpa yoh rotta".

- **بالسترينا، جيوفاني بيرلويغي** (Palestrina, Giovanni Pierluigi) (1526 - 1594) مؤلف موسيقي، كان له تأثيره منذ عام 1551 حتى وفاته كمغنٍ وقائد أوكسترا في أكثر الكنائس أهمية في روما إلى درجة أنه دُعم من قبل البابا يوليوس الثالث ومارسيلوس الثاني.

في أعماله وبصورة خاصة القداديس أو الموتيتات(*) (Motetten) نجح في أن يقيم تركيباً متكاملاً "كلاسيكياً" بين البوليفونية الفنية وبين تفهم النص. هذا الأسلوب ترسّخ منذ بداية القرن السابع عشر كنموذج للموسيقى الكنسية الصحيحة "stile antico"، وفي ذات الوقت نشأت القصة المتخيلة بأن عمل السترينا "Missa papae Mareelli" قد عرقل لدى مجمع ترنت إلغاء الموسيقى الكنسية الفنية متعددة الأصوات: في القرن التاسع عشر لعب "أسلوب بالسترينا" دوراً مركزياً لدى تجديد الموسيقى الكنسية الكاثوليكية بصورة خاصة في ألمانيا.

- **باريزو، ماري جان** (Parisot, Marie Jean) (18/ 1/ 1861 - 6/ 1/ 1923). راهب بندكتيني، ومستشرق، وعالم موسيقي وعازف أورغن، في عام 1885 رُسِّمَ كاهناً. بعد تعيينه كعنصر فاعل في معهد الآباء الشرقيين للمنسنيورغرافين في باريس ولندن أصبح باريزو منذ

(*) الموتيت (Motete) أغنية كورال دينية متعددة الأصوات على الغالب تُغنّى دونما مصاحبة موسيقية مع مقاطع محددة من خلال شكل النص، وبالجملة هي أغنية كنسية يشكّل قوامها قول مأخوذ من الكتاب المقدس (المترجم).

العام 1896 أستاذاً في نيويورك وكوبا. ألّف عدداً من الدراسات حول الغناء الطقسي السوري واليهودي.

ـ **بندار** (Pindar) (نحو 518 ـ 446 ق. م.) شاعر. من السبعة عشر كتاباً مع أغانٍ مدائحية عاطفية موجهة نحو الآلهة والناس وصلت إلينا أربعة كتب فقط مع أغاني الانتصار (Epinikia) من أجل حملة الجوائز للمسابقات الأولمبية، والبِيتية، والتيمية، والكورنثية، ولقد مارست أغاني بندار تأثيراً كبيراً بصورة خاصة في الشاعر الألماني هلدرلين.

ـ **أفلاطون** (427 ـ 347 ق. م.) فيلسوف، تلميذ سقراط، بنى مواقفه في ما يخص النظرية الموسيقية على أطروحات دامون الأثيني، من حيث إنه عالج في الكتاب الثالث من **الجمهورية** (*Politeia*) العلاقات بين المقامات، وأجناس المقامات، والآلات والإيقاعات من جهة ونظامها الأخلاقي من جهة ثانية، وقد نظر إلى الموسيقى بوصفها وسيلة لتكوين الشخصية ولا سيّما لدى تربية الشباب من أجل تهذيب الانفعالات ("Timaios" 47d) قبل كل شيء حاجج أفلاطون تأملياً بوصفه داعماً لأطروحة الأعداد الفيثاغورية في مجال القواعد الناظمة موسيقياً على النقيض من تلميذه أرسطو. وقد توجه بجهوده ضد التجديدات الفنية الموسيقية التي برزت في عصره، التي دلّت على انحطاط البنية السياسية والاجتماعية لأثينا وتنبأت به.

ـ **بلوتارك** (Plutarch) (نحو 45 ـ 125) فيلسوف ومؤرخ، كانت تربيته في أثينا تهدف كي يكون عالماً أفلاطونياً، أهم كتاباته: *Vitae Parallelae* (توصيفات مقارنة لحيوات 46 إغريقياً ورومانياً) *Moralia* الكتاب الشبيه بأعمال بلوتارك *Peri musikes* حول الموسيقى ـ وهو في الشكل جمع الاقتباسات من أقوال أرسطوكسينوس وهيراقليط بونيتكوس ـ يمثل العمل الوحيد الذي وصلنا من العصور القديمة

الذي يحاول مؤلفه أن يقوم بعرض تاريخي لفن الموسيقى.

- **بطليموس، كلاديوس (نحو 83 - 161).** جغرافي وفلكي، وعالم رياضيات، ومنظر موسيقي من الإسكندرية إلى جانب "Syntaxis mathematica" التي تعرض صورة العالم حسب بطليموس وإلى جانب "Tetrabiblos" كتعليل علمي لعلم التبخير بوصفه فيزياء الكون. أصبح عمله *Harmonik* مشهوراً، وقد نشره للمرة الأولى يوهان ووليس في المجلد الأول لعمله *Opera mathematica* (Oxford 1682) بترجمة لاتينية مع أدوات نقدية وتعليق، وهذا العمل ربط على طريق متوسط بين الموقف الموسيقي الفيثاغوري والأرسطوكسينوسي، الحساب الرياضي للأبعاد مع إدراك الأذن وأيضاً: أرسطوكسينوس، وإيراتوستين وفيثاغورس.

- **فيثاغورس** (582 - 496 ق. م.) فيلسوف من ساموس. جاء نحو 530 إلى كروتون، حيث أسس اتحاداً مستمراً حتى القرن الرابع ق. م. "للفيثاغوريين" مع أهداف دينية علمية، سياسية وأخلاقية، وقد هرب عام 509 من كروتون حسبما هو متوقّع إلى جنوب إيطاليا. من فيثاغورس لم تصلنا أية أعمال مكتوبة، وكل ما نعرفه عنه يقتصر على تواترات من خلال طلابه ومريدي معلميه، من بينهم من له أهمية في مجال نظرية الموسيقى: فيلولاوس، وأركيناس فون تارنت، وإقليدس، وإيراتوستين، وديديموس وبطليموس.

وكانوا ينظرون إلى الهارمونية وعلم الفلك على أنهما متحدان في ما بينهما في هارمونية الأجواء، ولقد وجدت النظرية الفيثاغورسية - التي تقول بأن كل الأشياء والمفاهيم مُثلت من خلال الأعداد - دعامتَها الأفضل في معرفة ارتباط ارتفاع الصوت بطول الوتر وبعلاقات الأبعاد مع علاقات عددية كاملة، التي جرى تصديقها على الـ "Kanon" (جملة القواعد والنظم المرعية). وبناءً على هذا

المصطلح أطلق تلاميذ فيثاغورس على أنفسهم "Kanoniker" لتميزهم عن "Harmoiker" الذين يعتمدون على السمع أكثر من اعتمادهم على علاقات الأعداد (أرسطوكسينوس)، وقد نظر فيثاغورس إلى الخماسي بوصفه البعد الأساسي، الذي تشتق منه كل أصوات السلم الموسيقي.

- **رامو، جان - فيليب** (Rameau, Jean-Philippe) (24/ 9/ 1683 - 12/ 9/ 1764) مؤلّف موسيقي ومنظر موسيقي أيضاً، في عام 1706 ظهر الكتاب الأول له *Pièces de clavecin* عام 1722 في *Traité de L'harmonie*. أوبرا "Hippolyte et Aricie" جلبت له النجاح الأول العظيم، أما السابع والعشرون أوبرا التالية وغيرها من قطع الباليه فقد شكلت ذروة الأوبرا الكلاسيكية الفرنسية. في عام 1745 سمي رامو من قبل لويس الرابع عشر "مؤلف موسيقى الحجرة"، من ناحية نظرية الموسيقى يعد رامو مؤسس نظرية الهارمونية الحديثة مع المفاهيم "center harmonique" (أكورد أساسي) و"Basse fundamental" (صوت مفتعل، غير صادح، مكون من الأصوات الأساسية للهارموني، تصلح لديه حصرياً تناغمات ثلاثيات وخماسيات كخطوات أساسية)، وقد كان لمعرفته بإمكانيات العكوس ولمعرفة الوظيفة المقامية ماجور ومينور للأكوردات نتائج بعيدة المدى.

- **ريمان، هوغو** (Riemann, Hugo) (18/ 7/ 1849 - 10/ 7/ 1919)، عالم موسيقي، درس الحقوق، والتاريخ، والآداب الجرمانية والفلسفة، بدأ بدراسة الموسيقى وعلم الموسيقى في لايبزيغ عام 1871. في عام 1872 وضع ريمان تحت الاسم المستعار هوغبرت رايسن نظرية الهارمونية الأكوردية الحديثة تحت عنوان "المنطق الموسيقي" الذي انطلق منها في ما بعد بحث غوتنغن **عند سماع**

الموسيقى (Über musicalisches Hören). في عام 1878 تأهل للأستاذية في لايبزيغ بالبحث الذي يحمل عنوان دراسة عن تاريخ النوطة (Studien zur Geschichte der Notenschrift). في ما أصبح أستاذ نظرية الموسيقى والبيانو في هامبورغ وفيسبادن (مع ماكس ريغر كتلميذ). في عام 1901 أصبح أستاذاً جامعياً في لايبزيغ، حيث أسس معهد البحث السكسوني الحكومي لعلم الموسيقى. كمنظر ترك هارمونية الباص العام القديمة ليحل محلها "نظرية الوظيفة"، وقد عدّل اعتقاده بقانونية النتائج الهارمونية الأوروبية المفروضة من الطبيعة في سنواته الأخيرة بعد دراسة الثقافات الموسيقية غير الأوروبية لصالح تصور "توافق" (Konvention) من الأنساق الصوتية والتزامها الثقافي.

ـ **ريزيمان، برنارد أوسكار فون** (Riesemann, Bernhard Oskar Von) (29/ 2/ 1880 - 28/ 9/ 1934) عالم موسيقي، درس الفيلولوجيا والحقوق في موسكو كما درس علم الموسيقى وعلم الفنون في ميونيخ لدى أدولف ساندبرغر، في برلين لدى أوسكار فلايشر، وفي لايبزيغ لدى هوغو ريمان، 1907 حصّل درجة الدكتوراه، وأصبح منذ عام 1913 ناقداً وكاتباً موسيقياً وقائداً لأوركسترا في موسكو، ومنذ 1918 في ميونيخ قام بدراسة ـ قبل كل شيء ـ حولَ التنويط وتاريخ الغناء الكنسي الروسي.

ـ **ريتشل، جورج كريستيان** (Rietschel, Georg Christian) (10/ 5/ 1842 - 13/ 7/ 1714) لاهوتي، وأُسقف في لايبزيغ إلى جانب *Lehrbuch der liturgik* ألّف ريتشل دراسات حول موقع الأورغن في الخدمة الإلهية (الصلاة).

ـ **روكرز** (Ruckers) أسرة صانعي شمبلو فليمية، عملت في انتفرب من 1580 وحتى 1667. الشركة تأسست من قبل هانز روكرز

(نحو 1544 ـ 1550). استلمها من بعده أبناؤه يوهانس (1578 ـ 1643) وأندرياس روكرز (1579 ـ ما بعد 1645) كما تابعها حفيده أندرياس (1607 ـ 1667)، وقد تم تصدير آلات روكرز إلى غرب ووسط أوروبا وأصبحت نموذجاً يحتذى به في فرنسا، وإنجلترا وألمانيا حتى القرن الثامن عشر.

ـ **رولمان، أدولف يوليوس** (Rühlmann, Adolf Julius) (28/ 2/ 1816 - 27/ 10/ 1877) موسيقي أوركسترالي، ومؤرخ موسيقي، ومفتش على الآلات وعازف بوق في الفرقة الحكومية في دريسدن. أصبح منذ 1856 معلماً للبيانو، وتاريخ الموسيقى في الكونزرفاتوريوم في دريسدن، وهو مؤلف "المجلة الجديدة" صنع مع العمل الذي نشره ابنه بعد موته تحت عنوان **تاريخ الآلة القوسية** (*Geschichte der Bogeninstrumente*) كما مع *Atlas* التابع له عملاً نموذجياً في علم الآلات الموسيقية.

ـ **سكارلاتي، دومينيكو** (Scarlatti, Domenico) (26/ 10/ 1685 - 23/ 7/ 1757) مؤلف موسيقي، وأصبح منذ عام 1715 قائداً لفرقة في كابللا غيليا في روما، وفي عام 1719 عازفاً لشمبلو الأوبرا الإيطالية في لندن، وعام 1721 عمل كعازفٍ لشمبلو في بلاط لشبونة، وبعدها عام 1729 عزف الشمبلو أيضاً للبلاط في مدريد، هناك طوّر سكارلاتي بسوناتاته المؤلفة من جملة واحدة والبالغة نحو 560 سوناتا أسلوباً شخصياً مميزاً من شأنه أن يفتح طريقاً جديدة للتأليف على البيانو، من المتوقع أن ماكس فيبر عرف عبر مينا توبلر المحاولة الأولى للمجموعة الكاملة لسوناتات سكارلاتي:

Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti. Criticamente revedute eordinate in forma di suites da Alessandro longo

عشر مجلدات ومجلد ملحق Mailand: Ricordi 1906 - 1908.

ـ **شليك، أرنولت** (Schlick, Arnolt) (نحو 1455 ـ بعد 1525)، عازف أورغن، وصانع أورغن ومؤلف موسيقي، منذ 1509 عُيّن لمدى الحياة في بلاط الأمير الناخب في هايدلبرغ وقد قام بالرغم من فقدانه لبصره بعدة رحلات لتقديم خبرته في صناعة الأورغن في عدد من المدن منها شبيير، وستراسبورغ وها غناو وغيرها، ألف شليك في عام 1511 الكتاب التعليمي الأول المطبوع في اللغة الألمانية حول صناعة الأورغن والعزف عليه:

مرآة صانع الأورغن وعازفه (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*).

ـ **سيكيلوس** (Seikilos) (القرن الثاني/ الأول ق. م.) لا يمكن التعرف إلى شخصيته بدقة، من المتوقع أنه من الوجهاء الإغريق، ومن المحتمل أن شاهدة قبره المكتشفة في عام 1883 في تراليس في آسيا الصغرى التركية تعود إلى القرن الثاني أو الأول قبل الميلاد، الكتابة المحفورة تتضمن سكوليون(*) (Skolion) تتغنى بفضائل المتوفى.

ـ **زلبرمان** (Silbermann) عائلة سكسونية اشتهرت بصناعة الأورغن والبيانو، وقد تعاقب عليها ثلاثة أعضاء مهمون: أندرياس زلبرمان (16/ 5/ 1678 - 16/ 3/ 1734)، استقر في ستراسبورغ، أخوه غوتفريد (14/ 1/ 1683 - 4/ 8/ 1753) وهو الحامل الأكثر شهرة للأسم، وهو لم يصنع فقط 45 أورغناً، وإنما يعد كمشارك في اختراع ومكمل للبيانو فورتي الكريستوفوري، وقد صنع (Cembal

(*) أغنية مائدة أو أغنية شراب إغريقية قديمة ذات مضمون ديني أو وطني بوصفها أغنية مدائحية أو أغنية حب يجري تبادلها في النظم والغناء بين الضيوف (المترجم).

d'amour) وهو كلافيكورد مع أوتار بطول مزدوج وأقام علاقات ودية مع يوهان سباستيان باخ، ابنه أندرياس زلبرمان صنع 44 أورغناً يعود القسم الأعظم منها إلى المجال الجنوب الغربي في ألمانيا.

ـ **ستراديفاري، أنطونيو** (Stradivari, Antonio) (نحو 1644 ـ 1737) صانع كمنجات من كريمونا. تلميذ نيكولا أماتي. عيّنه الكاردينال فنسنزو أوريزيني من بنيفنت كصانع لآلات البلاط، أما معاصروه فمنحوه لقب (eccelentissimo maestro). من أبنائه الأحد عشر مارس المهنة فقط فرنسيسكو وأموبونو. في الوقت الذي كان فيه ستراديفاري يقوم بصناعة الآلات تبعاً للمقدرة المنقولة عن أماتي، لم يكف عن متابعة الجهد بكل إخلاص عبر السنين لكي يبلغ الكمنجة إلى ذلك الشكل، الذي تطابق مع الصورة للوقع المثالي، وهو هدف بلغه في عمر الثامنة والخمسين. مع الصوت المشرق، والمتألق أصبحت كمنجات ستراديفاري في مقابل الآلات الصادحة برخاوة لأماتي ولغارنري هي الأكثر طلباً منذ منتصف القرن التاسع عشر، وهنا يمكن القول بأنه من الألف ومائة آلة، التي صنعها ستراديفاري يوجد الآن ما يقارب النصف منها (مع الخلاف حول حقيقية أو لا حقيقية الآلة).

ـ **شتومبف، كارل** (Stumpf, Carl) (21/ 4/ 1848 - 25/ 12/ 1936) عالم موسيقي مؤسس "بسيكولوجيا الصوت" رائد في مجال علم الموسيقى المقارن والنسقي، تعلّم ذاتياً أكمل دراسة ست آلات كما تعلم نظرية الهارمونية والطباق (Kontrapunkt)، درس شتومبف بداية اللاهوت الكاثوليكي، ومن ثم الفلسفة لدى فرنز برنتانو في فورتسبورغ ولدى هرمان لوتسه في غوتنغن، وبعدها العلوم الطبيعية، في عام 1869 حصّل درجة الدكتوراه وفي عام 1870 نال درجة

التأهيل للأستاذية في الفلسفة في غوتنغن (مع بحث لم ينشر عن البديهيات الرياضية)، عام 1873 عُيّن أستاذاً للفلسفة في فورتسبورغ وفي 1876 في براغ، وعام 1884 في هاله، وفي ميونيخ سنة 1889، وعيّن في مجلس الحكومة السري في برلين عام 1893، وأصبح عضواً في أكاديمية العلوم، عام 1928 صار عضواً في جمعية Pour le Mérite. 1893 أسس المعهد البسيكولوجي في برلين، الذي وسّع فيه وعمّق أبحاثه في مجال (2 Bände Tonpsychologie (Lepzig: Hirzel, 1883-1890)) التي كان قد بدأها في فورتسبورغ، من خلال أبحاث فونوغرافية تجريبية لأنواع من الموسيقى غير الأوروبية. منذ عام 1900 أوجز شتومبف تسجيلاته الفونوغرافية المجموعة في برلين مع تلميذيه أوتو أبراهام وإريك موريتس فون هورنبوستل ليصنع منها أرشيف الفونوغرام وليدرجه ضمن معهده البسيكولوجي في عمله الأساسي *Tonpsychologie*. تابع شتومبف الأبحاث الفيزيولوجية الفيزيائية لهلمهولتس نحو الجانب البسيكولوجي للإحساسات بالصوت في اتجاه (فينومنولوجيا) معيشة. في عام 1911 أوجد مفهوم "Konkordanz" (التوافق) ومفهوم "Konkordes" كتسمية من أجل كل الأنغام الثلاثية الرئيسية منها والثانوية. في العام نفسه وضع مع عمله *Anfänge der Musik* ـ وهو ملخّص البحث المعالج حتى زمنه ـ "حجرَ الأساس لعلم الموسيقى المقارن"، بعض أعماله الأكثر أهمية في مجال بسيكولوجيا الصوت وإثنولوجيا الموسيقى منشورة:

Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft, 9 Bände (Lepzig: J. A. Barth, 1898-1924).

Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft, 3 Bände (München: Deri Masken Verlag, 1922-1923).

المنشور بمشاركة هورنبوستل، أما طلاب شتومبف الأكثر أهمية فهم إضافة إلى أبراهام وفون هورنبوستل، ماكس

فرتهايمر، كورت ساكس وروبرت موزيل.

- **ترتوليان، كونتوس سبتيموس فلورنس** (Tertullian, Quintus Septimius Florens) (نحو 150 ـ 225) كاتب كنسي، درس الحقوق، بعد أن كان رواقياً تابعاً للطائفة المونتانية، التي انتظرت العودة السريعة للمسيح لإقامة المملكة التي ستدوم ألف عام، يذكر فيبر ترتوليان كشاهد غير موثوق عن الأورغن المائي الروماني.

- **تيودوسيوس الكبير** (Theodosius der Große) إمبراطور روماني (379 - 47/ 4/ 395) وهو الذي وحَّد في عام 394 للمرة الأخيرة الإمبراطورية الرومانية الشرقية والغربية تحت حكم واحد، أعطته الكنيسة لقبَ "الكبير" لأنه دعا في عام 381 المجمَع المسكوني في القسطنطينية إلى رفع العقيدة المسيحية لتصبح دين الدولة ومنع جميع العبادات الوثنية. ذكر فيبر "مسلة تيودوسيوس في القسطنطينية" لأنه رسم عليها أورغناً هوائياً (Pneumatisch).

- **تيبو، جان - باتيست** (Thibaut, Jean-Baptiste) (5/ 10/ 1872 - 7/ 4/ 1938) كاهن وعالم موسيقي، رُسّمَ كاهناً عام 1900 (وسام طائفة القبوليين)(*)، قام تيبو بعدة رحلات بحثية إلى القدس، تركيا والمدن البلغارية وضع نتائجها منذ عام 1907 في دراسات حول الموسيقى البيزنطية التي لم تدرس حتى الآن.

- **ترللي، هنري** (Trilles, Henry) كاهن تبشيري SVD، (نشر الأب البلجيكي في محيط مجلة *Anthropos* التي تنشر علوم الشعوب وعلوم اللغات من قبل الأب فيلهلم شميدت وغيره من مبشري SVD وذلك منذ عم 1906 مما أعان ماكس فيبر في دراساته

(*) القبوليون (Assumptionisten) تجمع من الأوغسطينيين الفرنسيين تألّف في عام 1840 يؤمن بانتقال مريم العذراء إلى السماء وقبولها فيها (المترجم).

حول اللغة والموسيقى لشعوب البانتو الأفريقية.

ـ **فيللوتو، غيوم أندريه** (Villoteau, Guillaume André) (6/ 9/ 1759 - 27/ 4/ 1839) عالم موسيقي، بعد سنة من احتراف الجندية درس في السوربون، عام 1792 عمل مغنيّاً كوراليّاً في نوتردام وفي الأوبرا الباريسية، شارك كباحث موسيقي عام 1798 في حملة نابوليون على مصر، في عام 1826 كانت تسميته "كعضو في معهد مصر".

ـ **فردونغ سباستيان** (Virdung, Sebastian) (1465 ـ بعد 1511)، مؤلف موسيقي ومنظر موسيقي، درس في هايدلبرغ، كان مغنيَّ ألتو في فرقة البلاط للأمير الناخب (إلى جانب أرنولت شليك)، في عام 1511 طُبع كتابه *Musica getutscht* في بازل ويعد من أكثر الوثائق أهمية في الممارسة الموسيقية ولا سيّما في صناعة الآلات في القرن السادس عشر (أيضاً: أغريكولا).

ـ **فاغنر، بيتر** (Wagner, Peter) (19/ 8/ 1865 - 17/ 10/ 1931) عالم موسيقي، بعمر عشر سنوات كان مغنياً كنسياً، بعد ذلك ببضع سنوات صار عازف الأورغن في كنيسة ترير، منذ عام 1885 درس علم الموسيقى في ستراسبورغ وبرلين لدى غوستاف ياكوبستال، وهاينريتش بللرمان وفيليب سبيتا، عام 1890 ألّف موسيقى البالسترينا وأصبح بذلك مؤلفاً عالمياً، حصّل درجة الدكتوراه في ستراسبورغ حول "Palestrina als weltlicher Komponist" عام 1893، تأهّل للأستاذية في جامعة فريبورغ/ سويسرا سنة 1899 وعُيّنَ كأستاذ غير نظامي، ومن ثم في عام 1902 كأستاذ نظامي لتاريخ الموسيقى وموسيقى الكنيسة، وفي عام 1920/ 1921 انتخب ليكون رئيساً للجامعة، في 4/ 11/ 1901 افتتحت الأكاديمية الغريغوربانية، التي أسسها فاغنر بمباركة البابا ليو الثالث

عشر، التي كانت مهمتها ـ بالموزاة مع أبحاث البندكتيين في سوليزام ـ تجديد الكورال. 1904 دعا فاغنر إلى اللجنة المنوط بها أن تكوّن صيغة جديدة للكورال (Editio Vaticana) من خلال البابابيوس العاشر. بعد أربع سنوات حصل فاغنر نتيجة لجهوده في Editio Micana على صليب الفارس لجمعية سان غريغوريوس وفي عام 1927 أصبح الرئيس الأول للجمعية العالمية المؤسسة حديثاً لعلم الموسيقى.

يعد عمله المؤلف من ثلاثة مجلدات والذي يستعين به ماكس فيبر *Einführung in die gregorianischen Melodien*

Geschichte der Messe 1 Teil: Bis 1600

ودليل لتاريخ الموسيقى حسب الأجناس *Kleines Handbuch der Musikgeschichte nach Gattungen.* (Band 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913).

من الأعمال النموذجية عن الموسيقى الكنسية وبحث الإشارات الموسيقة.

ـ فرتهايمر، ماكس (Wertheimer, Max) (15/ 4/ 1880 - 12/ 10/ 1934) إثنولوجي موسيقي، مشارك في تأسيس بسيكولوجيا التشكيلية. تلميذ كارل شتومبف عندما عمل بوصفه مساعده جزئياً في إثنولوجيا الموسيقى. في 1916 أصبح أستاذاً في برلين، وفي 1929 في فرانكفورت على الماين، عام 1933 هاجر إلى الولايات المتحدة، حيث درّس مع هورنبوستل في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي.

ـ فستفال، رودولف (Westphal, Rudolph) (3/ 7/ 1826 - 10/ 7/ 1892) مختص في الفيلولوجيا القديمة، ومنظر موسيقي، منذ 1845 قام بدراسة اللاهوت أولاً ومن ثم دراسة الفيلولوجيا

الكلاسيكية المقارنة في ماربورغ وتوبنغن، عام 1825 تأهّل للأستاذية في توبنغن كمحاضر في الفيلولوجيا الكلاسيكية وعلم اللغات المقارن، في نهاية 1862 عُيّن فستفال كأستاذ من خارج الملاك في جامعة برسلاو، بين عامي 1873 ـ 1874 عمل كمدرس ثانوي في فللين الليتوانية وفي غولدنغن بعد دعوة إلى القسم الأكاديمي لكلية البنات القيصرية في موسكو لتدريس أختصاصي الفلسفة، والبحث اللغوي المقارن، بدءاً من العام 1881 عمل فستفال كمثقف حر في لايبزيغ ومن ثم في بوكبورغ وفي شتاتهاغن.

ألّف فستفال أعمالاً على درجة من الأهمية حول الموسيقى، والإيقاع ووزن الموسيقى الإغريقية القديمة أما نظريته عن البوليفونية الإغريقية فينظر إليها على أن الزمن تجاوزها.

ـ **وايلد، أوسكار** (Wilde, Oscar) (16/ 10/ 1854 - 30/ 11/ 1960) شاعر إيرلندي عاش منذ 1879 في لندن، حكم عليه كمثلي جنسي بين عامي 1895 ـ 1897 بسبب خرقه لقوانين العقوبات المرعية بعقوبة السجن، بعد ذلك عاش مدعوماً من الأصدقاء، وألّف تحت اسم مستعار مسرحيات، وأشعار، وروايات، ومقالات، ولقد سخر في مسرحياته الاجتماعية من التقاليد الفكتوريانية، تصف روايته *The picture des Dorian Gray* إنسان المتعة، الذي يقع في رؤيته الجمالية للعالم في النهاية فريسة اليأس، أما تراجيديته، "Salomé" (1893) فقد استفاد منها ريتشارد شتراوس كأرضية لأوبرا تحمل الاسم ذاته وقد عرضت لأول مرة في عام 1905. ينظر فيبر إلى أعمال أوسكار وايلد فيراها مشابهة لاعمال غوستاف فلوبير وهنريك إبسن من حيث إنها تمثل "أعلى الإنجازات الفنية في عالم النثر".

ـ **فيلهلم فون هيرزاو** (Wilhelm Von Hirsau) (نحو 1030 - 4/ 7/ 1091) رئيس دير في هيرزاو وتلميذ دير في ريغنسبورغ، نودي به

في عام 1069 كرئيس دير في هيرزاو في الغابة السوداء وبقي تحت إدارته حتى وفاته، حول فيلهلم الدير إلى نقطة استناد رئيسية للحزب الغريغورياني في خلاف التنصيب، وقد ألغى قبول الأطفال في الدير وأدخل معهد أخوية المبتدئين. ألّف في سانت إفرام ـ بالاشتراك مع أوتلو فون إمرام المشهور بسبب مواقفه من الحروب الصليبية ورؤاه العدوانية، أخوه في المعمودية وصديقه ـ بحثاً في نظرية الموسيقى تحت عنوان *De musica* على شكل محادثة ثنائية، وهذا البحث وصل إلينا في عام 1883 مخطوطاً يدوياً لدى جربرت Scriptores 2 كما ترجمه وعلق عليه هانز مولر (ثبت المراجع المقتبسة ماكس فيبر)، انطلاقاً من زمن فيلهلم هيرزاو نشأت كتابات منها في الرياضيات والفلك.

ـ **فيتّى فرنز** (Witte, Fr.) كاهن تبشيري لـ SVD في التوغو، غرب أفريقيا أثناء انعطافة القرن، ألّف في محيط *Anthropos* الصادرة منذ 1906 حول علم اللغات وعلم الشعوب من قبل الأب فيلهلم شميدت ومبشرين آخرين لـ SVD. وقد استقبل ماكس فيبر هذه الدراسات حول ثقافة شعب الأوهي.

ـ **فولف، يوهانس** (Wolf, Johannes) (17/ 4/ 1869 - 25/ 5/ 1947) مؤرخ موسيقي، بين 1888 ـ 1892 درس الآداب الجرمانية وتاريخ الموسيقى لدى فيليب سبيتا وهاينريتش بللرمان في جامعة برلين ولدى فولدمار بارغيل في المدرسة العليا للموسيقى في برلين 1893 نال درجة الدكتوراه في لابيزيغ وكان الموضوع حول: العلاج المبهم للموسيقى خلال العصرين الحادي والثاني عشر (Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwöften yahrhuuderts). بين عامي 1899 ـ 1904 شارك (إلى جانب أوسكار فلايشر) في إصدار مجلدات الجمع لجمعية الموسيقى العالمية التي استقبلها فيبر،

في عام 1902 تأهَّل للأستاذية في جامعة برلين حول تاريخ الموسيقى القديمة والموسيقى الكنسية بالبحث الذي يحمل عنوان: " Geschichte der Mensural - Notation von" (تاريخ معايير النوطة الموسيقية بين 1250 ـ 1460) التي خرج منها عامي 1913 و1919 المجلدان اللذان استفاد منهما فيبر تحت عنوان *Handbuch der Notationskunde*، 1907 كانت تسميته كأستاذ في جامعة برلين، في عام 1922 سمي بروفسور شرف. في عام 1915 أصبح فولف مدير المجموعة الموسيقية القديمة للأكاديمية الحكومية البروسية، في عام 1917 شارك في تأسيس جمعية الموسيقى الألمانية وشارك في إخراج الأرشيف لعلم الموسيقى (حتى عام 1916). بين عامي 1927 ـ 1934 كان مدير القسم الموسيقي في المكتبة الحكومية البروسية، فولف أصبح معروفاً متجاوزاً حدود الاختصاص من خلال عمله بمجلداته الثلاثة: *Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form*.

إلى جانب أعماله المتعلقة بعلم التنويط والموسيقى القديمة صنع اسمه قبل كل شيء من خلال دراساته حول الموسيقى الكنسية الإنجيلية وحول تاريخ نظرية الموسيقى وحول علم التنويط وars nova.

ـ زلزال، منصور بن جعفر (زرياب) (وفاته نحو 791) منظّر موسيقي، سمي "ضارب العود"، على الرغم من أنه يعود في الأصل إلى عائلة متواضعة فقد أصبح زلزال في بغداد موسيقي البلاط ومغنيه من الدرجة العليا. حسبما هو متوارث صمم نموذج عود جديد سمي "الشبوط" تبعاً لنوع من السمك مستدير البطن يحمل الاسم ذاته كما صمم حزمة عود جديدة (وسطى زلزال) تنطلق نغمتها من طريق الإصبع الوسطى وتتطابق إلى حد ما مع الثلاثي "الحيادي" (القاموس: الأبعاد الحيادية)، وقد أدخلت هذه النغمة

من قبل الفارابي في نظرية الموسيقى العربية.

- تسارلينو، جيوزيفو (Zarlino, Gioseffo) (31/ 1/ 1517 - 4/ 2/ 1590) مؤلف ومنظر موسيقي، منذ عام 1563 مغنٍ وعازف أورغن كاتدرائية شيوغيا، في عام 1537 دخل في الجمعية الفرنسيسكانية 1540 رسامة الكاهن، 1541 أصبح تسارلينو تلميذ أدريان ولايرت في فنيسيا، ومن عام 1565 حتى وفاته عمل كقائد أوركسترا في سان ماركو. كان تسارلينو مثل نيسيان وتنتو ريتو عضو أكاديمية della fama. من تلاميذه يمكن أن نعد كلاوديو ميرولو وفنسنزو غاليله. كمؤلف موسيقي أثبت وجوده بعدد من الأعمال المجموعة من الموتيتات المنشورة والمادريغاله، وقد جاءت الأهمية الكبرى بعد نشره عمله في عام 1558 تحت عنوان *Institutioni harmaniche* وهو عرض شامل لنظرية الموسيقى في زمنه، وهو يتضمن حدوساً تعود إلى عمل أفلاطون *Timaios* حول علم الكونيات الموسيقي (هارمونية العالم)، الفلسفة وعلم الصوت لتصل إلى ذروتها في أطروحة الطباق المستندة إلى ويلايرت، والتي تقف من جديد على أرضية نظرية الأبعاد المعتمدة على *Harmonika* بطليموس التي تحول الثلاثي الصغير والكبير (6: 5، 5: 4) إلى أبعاد مكونة، مع إقامتها النسقية المكتسبة من خلال تقسيم هارموني وحسابي للنغمة الثلاثية مينور وماجور لتصبح *Istitutioni* أساسية بالنسبة إلى الإدراك الموسيقي الهارموني الأكوردي الحديث.

الثبت التعريفي(*)

هذا القاموس يشرح المصطلحات المركزية، والضرورية لفهم نص فيبر في مجال وجود مفاهيم متعددة المعاني، ونحن هنا نوجّه اهتمامنا إلى السياق الذي يقصده فيبر فقط.

كبيلّا (a cappella) (إيطالية): كان يقصد بها حتى القرن التاسع عشر - ضمنياً - موسيقى مخصَّصة للغناء الكنسي المتعدِّد الأصوات حسب طريقة فرق الغناء في عصر النهضة، يمكن أن تضاف إليها آلات عند الحاجة في مرافقة مماثلة لنوطة جماعة الغناء. ومنذ القرن التاسع صار المصطلح يعني غناءً كوراليا كنسياً أو دنيوياً على شرط استبعاد أية مصاحبة للآلات الموسيقية.

قياس الأبعاد (Abmessung der Intervalle): المسافة بين أصوات بُعدٍ ما، سواء أكانت بوصفها سلسلة مسافات كبرى متساوية أو بوصفها قياساً هارمونياً.

ارتفاع الصوت المطلق (absolute Tonhöhe): في نص فيبر التثبيت التام لارتفاعات الصوت بمساعدة خطوط النوطة، على

(*) ملاحظة: أبقيت مصطلحات الثبت التعريفي وفق الترتيب الألفبائي الألماني.

النقيض من تنويط الإشارات Neumen - Notation.

جزر الأدميرالية (Admiralitätsinseln): مجموعة جزر في أرخبيل بسمارك بالقرب من غينيا الجديدة. سكان هذه الجزر أثاروا مبكّراً اهتمام إثنولوجيا الموسيقى بسبب غنائهم المتعدِّد الأصوات في المتوازيات الثنائية.

أغوغ بريفرس (Agoge peripheres): أغوغة تعني في نظرية التأليف القديمة استخدام أنغام متتالية فوق بعضها البعض، وهي (peripheries) (محيطية) وهذا يعني أنها تدور حول نفسها، عندما يصعد اللحن ويهبط عبر تتراكوردات معينة. ماكس فيبر يفهمها بوصفها تحويلاً بالمعنى «Metabole» القديم كتبدّل العادات الموسيقية.

الأكورد (Akkord): تناغم بين صوتين أو أكثر.

سلسلة أكوردات (Akkordfolge): تقدُّم الأكوردات: سلسلة متلاحقة من أكوردين أو أكثر.

الهارمونية الأكوردية (Akkordgarmonik): هارمونية تنتجُ انطلاقاً من التفكير في أكوردات وتواصل أكوردات لا في خطوط لحنية.

الموسيقى الأكوردية (Akkordmusik): واحد من أهم مفاهيم ماكس فيبر بالنسبة إلى نسق المقامات الهارمونية الماجور والمينور المبني على التفكير في الأكوردات.

تغيير الأنغام (Alteration): تغيير الأنغام المفردة لمقام أو لسلّم إلى علاقات لحنية أو أكوردية من خلال رفع أو خفض حول نصف الصوت (تغيير كروماتي) أو حول ربع الصوت (تغيير إنهارموني). وهذا يتحقّق من الإشارة ظ أو ib أو على أساس توافقات غير مسجلة.

أليبشي تابلّه (Alypische Tabellen): وهو نسق كتابة النوطة الذي طوّره منظِّر الموسيقى الإغريقي أليبيوس (القرن الرابع بعد الميلاد).

أنليزس أورغانيك (Analysis organica): حسب هارمونيك (Harmonik) المنظّر الموسيقي البيزنطي مانويل برينيوني التتراكورد الإنهارموني الذي يبلغ من الميزة حتى المستوى الهيباتي للمقام ما يشير إلى السلم المتدرّج لأنغام إنهارمونية منطلقة من آلات وترية من الارتفاع إلى الانخفاض في (Analysis organica) تضغط النغمتان الاثنتان المتحرّكتان (الداخلتيان) في مجال نصف صوت فوق النغمة الحدّية الدنيا (الأنغام الخارجية المحدّدة للتتراكورد فوق وتحت ليست قابلة للتغيير). إبّان ذلك يقسّم نصف الصوت حسب القاعدة إلى ربعي صوت غير متساويين. حسب برينيوس يستطيع أفضل الموسيقيين فقط أن يتعاملو مع التتراكورد الإنهارموني. على أن مصطلح (Analysis organica) ظهرَ لديه فقط من دون أن يكون له وجود في النظرية القديمة.

أنهميتونك (Anhemitonik): يظهر في الغالب كخماسي، أي كسلّم مؤلّف من خمس نغمات من دون نصف صوت، والذي يتكّون فقط من درجات كاملة أو من أربع درجات كاملة ومن ثلاثي صغير (مثال دو، ري، مي، صول، لا).

أنزا (Ansa) (سنسكريتية) (Amsa): في العمل الهندوسي المؤسس «Nāṭyaśāstra» للمنظّر الموسيقي بهارتا (القرن الأول قبل الميلاد أو بعده) هي النغمة الأساسية المسيطرة لـ «jāti» لنموذج لحني. من (Amsa) كقاعدة تنطلق حركات اللحن سواء أكان ذلك نحو العمق أو نحو الارتفاع.

أأو إدِش (Aoidisch): (إغريقية) Aōde «مغنٍ» أو ما يتعلق بالمغنى، التنظيم الشبيه بالنقابي لمهنة المغنيين في زمن هوميروس.

آأوليش (äolisch): المقام الكنسي الذي أدخل في القرن السادس عشر لدى توسيع النسق التقليدي من ثمانية مقامات إلى اثني عشر مقاماً من خلال المنظّر الموسيقي هابنريش غلاريان، للنغمة الأساسية لا.

نشيد أبوللو (Apollon-Hymnus) ربما كان فيبر يقصد الأغنية الاحتفالية (Paian) لأتيتاوس عن بيت الثروة الأثينية في دلفي (عام 128 ق. م.).

أبوتوم (Apotome): (إغريقية) «مقطع» في النسق الفيثاغوري نصف الصوت الكروماتي الكبير (دياتوتيك) مؤلفاً من الفرق بين الدرجة الكاملة الكبيرة وبين نصف الصوت الصغير (اللايما الفيثاغورية). وهو حول الفاصلة (الكوما) الفيثاغورية أكبر من نصف الصوت الدياتوني.

ثلث الصوت العربي (arabische Dritteltöne): تقسيم الأوكتاف إلى (17) بُعداً حيث عقلن بها المنظّر الموسيقي صفي الدين (توفى عام 1294) نسقَ الصوت العربي من حيث إنه قسّم كل درجة كاملة إلى (2) ليماتا وإلى فاصلة واقعة فوقها.

أربيغيرن (Arpeggieren): تقنية اتخذت تسميتها من تقنية العزف على الهارب (من الإيطالية arpa) بحيث تعزف الأكوردات لا مع الأنغام بوقت واحد وإنما في تتابع سريع للأنغام المفردة (على الغالب من الأدنى نحو الأعلى).

أرس نوفا (Ars nova): بالمعنى الضيّق المعروف في كتابة تاريخ الموسيقى مرحلة تاريخ من الموسيقى الفرنسية من نحو (1320-

1380) سميت حسب البحث المنسوب إلى فيليب دي فيبرتي Ars viova (نحو 1320)، و*ars novae musicae* ليوهانس دي موريس (1319/ 1321) (مطبوع في: .,*Cousse maker* 3, S. 13f. und 46f Gerbert, *Scriptores* 3, S. 189f., und Michels, Ulrich, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1970)، لقد جلبت (ars nova) توسيعاً لنسق قيم النوطة وكذلك توسيعاً لتقنيات التأليف على أرضية الرياضيات (Isorhythmie) أي الدعم العقلاني على مستويات عدة.

أوف تكت (Auftakt): بداية قائمة على نوطة أو على عدة نوطات لوحدة معنى موسيقية على جزء من الإيقاع غير المشدّد.

أولوس (Aulos): إغريقية: آلة موسيقية قديمة ذات شكل أنبوبي شبيهة بالشلماي، في الغالب يعزف عليها بصورة مزدوجة (أولوس مزدوجة). الآلات الشبيهة بالأولوس كانت منتشرة في حوض البحر المتوسط وغرب آسيا واستخدمت في حالات كثيرة في العبادات الاحتفالية. بالنسبة إلى هوميروس كانت الأولوس آلة ريفية. يرى فيبر أن هذه الآلة كانت في الأصل مكرّسة لأم الآلهة، علماً بأن الزمن قد تجاوزها منذ أمد طويل.

أوسغنغ تون (Ausgangston): النغمة الأساس لمقام ما.

المقامات الحقيقية (authentische Tonarten): المقامات الرئيسية في نسق المقامات الكنسية مودي (Modi) وهي المقامات الأساسية الأربعة (ومنذ بداية القرن السادس عشر ستة) تشتق منها الأربعة والستة مقامات الكنسية من خلال التحويل إلى الرباعي الأدنى. المقامات الحقيقية تكون معينة عبر الأنغام الأساسية ري، مي، فا، صول ويضاف إليها لا، ودو، ذلك أن أنصاف الصوت ضمن

الأوكتاف تظهر حسب الوضع في موقع آخر مطابق للختام على لا، سي، دو، ري (يضاف إليها مي، صول).

b مول (b molle)، **b كودراتوم (b quadratum)**: (تكتب: □) في نسق المقامات الكنسية توجد تسميات بالنسبة إلى أسماء الأنغام الحالية سي وتحويل سي إلى بي (سي بيمول) بواسطة الإشارة b.

المنفاخ (Balg): شكل المنفاخ حاوٍ للهواء مؤلف من جلد الحيوان في المزمار أو في الأورغن بحيث أن لشكل منفاخ الأورغن من قبل ما يسمّى Klakanten = (Balgtreter).

بالكن (Balken): في الكمنجة قطعة صغيرة من الخشب ملتصقة بالفراء على الجانب الداخلي للسطح تحت الوتر الأكثر عمقاً، وهي تعمل على تضخيم قيمة الصوت بصورة خاصة الأوتار العميقة (لوح الباص).

الشربين البلسمي (Balsamficht): يعني فيبر بهذه التسمية ما هو غير موجود حقاً ربما كان يعني شربين الصندل الذي كان يجري البحث عنه كثيراً في العصر الكلاسيكي والذي كان حتى في ذلك الوقت نادراً جداً. إن انقراض أنواع محدّدة من الشربين التي كُونت في العصر الجليدي القصير في القرنين السابع عشر والثامن عشر على أساس فاعلية شمسية ضئيلة بصورة خاصة حلقات سنوية كثيفة، صار يعطى كسبب بالنسبة إلى النوعية التي لا يمكن الوصول إليها لآلات الكمنجة الكلاسكية للقرنين السابع عشر والثامن عشر.

ناي البامبوس (Bambusflöte): ناي البامبوس في شرق آسيا وقبل كلّ شيء في اليابان وفي وسط وجنوب أميركا انتشرت عائلة من النايات التي ينفخ فيها العازف مقابل شقٍّ على النهاية العليا للأنبوب، والذي يسهّل عملية النفخ (نايات الشقّ). يعود فيبر إلى

الأبحاث الصينية حول علاقة طول الأنبوب مع ارتفاعات الصوت المنفوخ، والتي حدّدت منذ زمن المنظّر الموسيقي كسون كسو (وفاة 289).

باردن (Barden): شعراء ومغنّون كلتيون غابت شمسهم في غاليا (فرنسا القديمة) بعد الهيمنة الرومانية، وكوّنوا في ويلز، وإسكتلندا وأيرلندا في العصر الوسيط طبقة اجتماعية ذات امتيازات مع تنظيم شبه نقابي في خدمة البلاطات. وكانوا يلقون أغانيهم المدائحية والقصصية في وقت واحد مغنين وعازفين مع مرافقة الكروت (Crwth) وهو عبارة عن آلة عود مع قطعة خشبية للقبض، وقد عرفت منذ القرن السادس حيث كان يعزف عليها في الأصل نقراً ولاحقاً (تحديداً منذ القرن الحادي عشر) صارت آلة سحب. يقصد فيبر «بمؤتمرات الباردن» تنظيم ما يسمى إيستدفود وهو عبارة عن مسابقة للشعراء المغنين، لترسيخ قواعد المهنة وللبحث عن أفضل الشعراء ومن ثم لعزل كل من لا يستطيع أن يفي بالمتطلبات الثابتة. وقد وجِد التوثيق الأول للإيستدفود في عام 1179 في كارديفان في جنوب ويلز.

باسو كونتينوو (Basso continuo): الباص العام من أواخر القرن السادس عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر صوتُ باص مستقلٌ آتٍ مركباً من أعمق الأنغام للأصوات الواقعة فوقه من أجل آلات السحب أو اللّمس. المنفذ المرتجل عبر أكورداته التي عرضت المسار الهارموني للجملة تخدم في الوقت ذاته (Basso continno) للمحافظة على الأصوات لدى تنفيذ عمل ما.

باسو أوستيناتو (Basso ostinato): التكرار الدائم لموضوع قصير إيقاعي أو لحنيّ أو أيضاً إيقاعي لحني على الغالب (بسبب المقارنة الأفضل) بوصفه صوت الباص لتأليف ما. تحدّد منذ القرن الخامس

عشر وهو مفضل منذ القرن السابع عشر وتحدد مع المفهوم.

بَبونغ (Bebung): اهتزازات تقنية مفضّلة على الكلافيكورد في القرن الثامن عشر لتغيير طفيف لارتفاع الصوت وقوّة شدّة نغمة تعزف من خلال تبدّل سريع لضغط الإصبع، ومن خلال ذلك لتعميق النغمة وتلوينها بطريقة جذابة. إبّان ذلك تلامس برفق الأوتار وبالتالي مجموعات الأوتار عبر قلم المزج للسان المعدني، مما يتسبّب باهتزاز طفيف. كان الاهتزاز (Bebung) وبالفرنسية (Balancement) بمثابة طريقة التعبير المثالية للاستمتاع الموسيقي الحساس ومع هذا الاهتزاز يمكن أن يقال عن صوت البيانو بأنه «عامر بالروح» والكلافيكورد أيضاً.

بيغلايتونغ (Begleitung, Begleitstimme): صوت مرافق لكلّ أنواع الأصوات أو الأنغام التي تكون مندرجة بكل وضوح تحت صوت رئيسي مسيطر.

بفغليشه شتيمونغ (Bewegliche Stimmung): تقسيم (دوزان) متحرّك. الآلات الموسيقية إمّا أن يكون لديها تقسيم ثابت، يكون مشروطاً من خلال تصميمها (المسافة بين الثقوب في حال آلات النفخ) أو تقسيم متحرّك مثل آلات السحب أو آلات النقر. حيث تكون أوتار السحب أو النقر مشدودة بشكل قوي أو بصورة أضعف، حيث تتغير تبعاً لذلك ارتفاعات الصوت.

مشط الآلة الوترية المتحرك (Beweglicher Steg): تفيد الأمشاط في الآلات الوترية في تحديد الجزء المهتزّ من الأوتار وفي نقل الاهتزازات إلى جسم الآلة. يتيح المشط المتحرّك في المونوكورد، وهو واحد من أكثر الاختراعات أهمية وغنى في نظرية الموسيقى القديمة، بمساعدة سلّم مسجّل على جسم الآلة أن يدفع كل بُعد

صوتياً وبصفاء إلى الانطلاق وأن يحدّد ويبيّن في الوقت ذاته علاقات تقسيم الأوتار.

بوردون (Bordun)، بوردونزايتن (Bordunsaiten)، بوردون (Bourdon)، بوردونزايتن (Bourdonsaiten)، برومزايتن (Brummsaiten)، دوبل بوردون (Doppelbordun): صوت أو صوتان أو نغمتان أو بعدان مستقرّان ومتواصلان لا يتغيّران في ارتفاع الصوت لمرافقة اللحن، وهما يعملان دونما حركة لحنية أو إيقاعية على تقوية النفخة. تقع أوتار البوردون لدى آلات السحب وآلات النقر إلى جانب لوح القبضة، لذلك فهي لا يمكن أن يقبض عليها ولا يمكن أن تنقر وهي بناءً على ذلك تعطي صوتاً واحداً يشارك إلى جانب اللحن. بوردون يعني أيضاً الصفير المشارك في القرب للعود الدوار وللأورغن. في القرن الخامس عشر كان يقصد المرء بكلمة بوردون مجموع الأوتار الأكثر عمقاً للغناء الخماسي الصوات.

برودوود (Broadwood): عائلة صانعي بيانوات لندنيه، أسس الشركة في عام 1728 النجار الفنان السويسري المهاجر إلى لندن برنهارد تشودي (بوركات شودي) (3,43، 8,19 - 1702، 1773) وقد تسلّمها من بعده صهره البحّار جون برود وود (1732-1812) ومن بعده ابنه شودي برود وود (12,20، 8,8-1772، 1851) وفي عهد هذا الأخير انتقلت الشركة من صناعة الشمبلو إلى صناعة بيانو المطرقة. أمّا مشكلة الثبات الميكانيكي والمحافظة على التقسيم فقد حلها كل من جيمس شودي وهنري فاولر برود وود (1811-1893) من طريق إرون غراند بيانو فورت (Iron grand pianoforte) الذي احتوى على إطار حديدي مركب، وهنري جون شودي برود وود استعاض عن هذه الأشياء من خلال إطار حديدي مصبوب بلا دعائم. في عام 1901 تحوّل هذا المشروع إلى شركة مساهمة.

يمكن أن يذكر من منتوجات الشركة فليغل (Flügel) سُلّم في عام 1817 إلى بيتهوفن إضافة إلى غراند (Grand) وهو شديد الحساسية للضرب أوصى عليه شوبان في عام 1848 لدى برود وود.

بونده (Bünde): حزم، قطع من الأوتار محزومة حول لوح القبض لآلات السحب أو النقر أو أطر خشبية مسطحة مرتبة بشكل تأتي الإصبع خلفها لتقسيم الأوتار بطريقة مطابقة مع دوزان الآلة. الأبعاد التي تنتج من خلال ذلك يسميها فيبر أبعاد حزم بوندن - إنترفال (Bünden - Intervalle).

كاشيه (Cachet): (فرنسية)، علامة خاصة.

كنتو فرمو (canto fermo)، **كنتوس فيرموس (Cantus firmus)**، **كنتوس بلانوس (Cantus planus)**: هذه المصطلحات لها المعنى ذاته لدى فيبر بالنسبة إلى الكورال الغريغورياني أو إلى لحن تعبّدي بصوت واحد أو إلى صوت حامل للكورال لجملة نغمية متعددة الأصوات.

تشيرونومي (Cheironomie): (من الإغريقية تشيروس (Cheiros): (اليد) إدارة المجموعة الغنائية من طريق حركات اليد، التي تنظم السرعة تمبو (Tempo) وتشير إلى الحركة اللحنية، وذلك أن الكورال لا يحتاج عدى تنفيذ الألحان المحفوظة من طريق ظهر قلب إلى تسجيل كتابي. على أنه من المحتمل أن المصريين القدماء استخدموا هذه تشيرونومي (Cheironomie). ويؤكد فيبر ذلك في العصور القديمة (مثلما يصف هو ذاته) وكذلك بالنسبة إلى تنفيذ الكورال الغريغورياني.

كلافي، كلافيكورد (Clavi, Clavichord): لاتينية تعني «قطعة خشب»، «مفتاح»، «لمسة» وخوردا (chorda) إغريقية تعني وتر،

أقدم آلة وترية إلى جانب الأورغن والشمبلو في الممارسة الموسيقية القديمة لآلة لمس ذات أهمية كبرى. ومن المُحتمل أنها تطوّرت في ايطاليا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر انطلاقاً من المونوكورد. إن الوسيلة المميزة لإصدار النفخة إنما هي صفيحة معدنية - لسان معدني ماسّ (Tangente) موضوع على الجانب الداخلي لكلّ مفتاح. لدى الضغط على المفتاح ترتفع الصفيحة، تلامس الأوتار الموضوعة بشكل عرضاني بالنسبة إلى المفاتيح وتقسّمها في الوقت ذاته. الصفيحة تبقى في تماسٌ مع الوتر أو مع مجموع الأوتار إلى أن يحرّر المفتاح من جديد. بين الأوتار (وبصورة خاصة بين مجموعة أوتار) توضع قطعة قماش أو فرو تمنع اهتزاز الجزء المقسوم من الوتر. حتى بداية القرن الثامن عشر لم يكن يوجد سوى كلافيكوردات محزومة يدفع إليها - ذات الوتر أو مجموعة الأوتار - لإصدار الأنغام من خلال عدة مفاتيح (كروماتية متجاورة لا تتجاوز الخمسة) منذ بداية القرن الثامن عشر - على وجه التقريب - ظهرت كلافيكودات غير محزومة يمسّ فيها كلّ مفتاح وتراً واحداً فقط حسب الحالة. تطابقاً مع الميكانيكية الحساسة يتطلّب عزف الكلافيكورد تقنية أصابع شديدة الحساسية إذ التقوية الطفيفة للضغط على المفتاح تؤدي إلى توتّر مرتفع للوتر وبذلك إلى رفع طفيف لقوة الصوت. ما هو مميز بالنسبة إلى النغمة المرهفة إنما هو الاهتزاز (Bebung). بدءاً من أواخر القرن السابع عشر تعرّض الكلافيكورد المحزوم إلى شيء من الإقصاء من طريق الكلافيكورد غير المحزوم. ومن ثم انقرض في القرن التاسع عشر وحتى الأوتار المحزومة.

خودا (Choda): (إيطالية) «ذيل» المقطع الختامي لقطعة موسيقية.

كونترابونكتوس آ منته (Contrapunctus a mente): بهذا التعبير

يصف المنظّر الموسيقي بوهانس تنكتوريس في كتابه: *Coussemaker* المطبوع في: (1477) *Liber de arte contrapuncti* الغناء 4, S. 76-153 المرتجل أو العزف لأصوات إضافية لصوت مسجّل كونترا سوبر ليبروم (cantare super librum) حسب القواعد المبسطة لكونترا بونكتس (Kontrapunkts).

كرابول (Crapule): (إفرنجية) «حثالة»، «رعاع»، «بروليتاريا الرثة».

دياتونيك (Diatonik)، كروماتيك (Chromatik)، أنهارمونيك (Enharmonik): الأجناس الصوتية الثلاثة لنسق الصوت الإغريقي. وقد صمّمت في الإطار الرباعي لـ (← تتراكورد (Tetrachord)) وكان ذلك من الأعلى نحو الأدنى. تظلّ أصوات الإطار للتتراكورد ثابتة في حين يشكّل الصوتان الاثنان الداخليان في التتراكورد الدياتوني (من الإغريقية دياتونوس (Diatonos) من خلال الدرجة الكاملة عبوراً) أبعاد صوت كامل ونصف صوت بالنسبة إلى أصوات الإطار إلى بعضها البعض (مثال مي، ري، دو، سي) في التتراكورد الكروماتي (من الإغريقية كروما (chroma) لون) الذي يلوّن الدرجات الدياتونية، يوجد صوت كامل زائد نصف صوت واثنان من أنصاف الصوت (مي، دو دييز، دو، سي بيمول) في التتراكورد الإنهارموني (من الإغريقية: أنهارمونيوس (enharmonios) في الهارموني) يوجد ثلاثي كبير واثنان من أرباع الصوت التي تدخل فوق الصوت الأكثر انخفاضاً (← بيكنون (Pyknon)) (مي - دوِ - دو+ (ربع صوت تحت دو) - سي) إضافة إلى ذلك توجد تظليلات لهذه الأجناس الصوتية (من الإغريقية chroai) التي يزحزح لديها موقع الأصوات (الداخلية) المتحركة مقابل النماذج الأساسية الثلاثة لأجزاء طفيفة من الأصوات وهكذا كمثال لدى النموذج (الهيمولي) كروماتياً الذي يظهر خطوات

الأبعاد 1 4/ 3 - 8/ 3 - 8/ 3، أو لدى النموذج (الهشّ) دياتونياً ملاكون دياتونون (malakon Diatonon) مع 1 4/ 1 - 4/ 3 - 2/ 1.
في النسق الصوتي المقامي ماجور/ مينور الأوروبي الحديث تكون المقامات مركبة. وهي مصممة في أوكتافات دياتونياً من خمسة أصوات كاملة ومن اثنين من أنصاف الصوت. كروماتيا يحدد هنا رفع صوت ما وتخفيضه من خلال علامة محددة # أو ♭ إنهارمونياً مضاعفة هذه الخطوة يشار إليها من خلال العلامة ## أو ♭♭ التي يصبح من خلالها الصوت متطابقاً مع الصوت المجاور (مي مخفضة بصورة مضاعفة = مي ♭♭ = ري) هذا «التبدل الانهارموني» يلعب في الموسيقى المقامية كوسيلة للانتقال السريع من مقام إلى مقام آخر دوراً بالغ الأهمية. بذلك تملك الإنهارمونية «الحديثة» الأهمية الفعلية القابلة للقياس، والتي كانت لها الأهمية في التاريخ القديم. لكن ليس في ما بعد (وهذا يصلح لأن المقامات الحديثة والأجناس المقامية أكثر دياتونية فقط: بنية كنتيجة لخطوات الصوت الكامل وخطوات نصف الصوت، وكذلك بالنسبة إلى الكروماتيك). «التبدل الإنهارموني» لديه التقسيم المعدل متساوي الاهتزاز بمثابة شرط هو أنه لم تعد توجد فيه فروقات ارتفاعات الصوت الضئيلة كوماتا وديزن (Komata und Die'sen) للتقسيم الفيثاغوري والصافي الهارموني.

هنا تسوّى الفروقات السمعية. كمثال من لا بيمول وصول دييز لصالح صوت وحيد - لصالح مفتاح واحد على البيانو. بالتأكيد يملك الإنهارموني الذي يشير إليه فيبر (انظر أعلاه ص 252 من هذا الكتاب) في السياق الحديث بعداً في التفسير المختلف ذاتياً للأصوات المتبدلة إنهارمونياً تبعاً لسياقها المقامي الأكوردي النوعي الصوتي، الذي وجدت فيه استخداماً.

دياتصويكسس (Diazeuxis): (إغريقية) (diazeuxis) فصل ترونغ

(Trennung) مسافة صوت كامل. في نسق الصوت الإغريقي يصمّم السلم انطلاقاً من أربعة تتراكوردات تصنع أوكتافين وهكذا يتقاطع التتراكوردان من فوق والتتراكوردان من أدنى في صوت واحد (← سيناف (Synaphe)) والمجموعتان الاثنتان تفصلان انطلاقاً من تتراكوردين اثنين خلال دياتصويكسس (Diazeuxis) واحد. هكذا يكون الصوت الأكثر انخفاضاً «المضاف» للنسق منفصلاً من الصوت الأكثر انخفاضاً للتراكورد الأدنى من خلال دياتصويكسس (Diazeuxis) واحد. يستخدم فيبر دياتصويكتش (diazeuktisch) بمعنى بعد صوت كامل، لكن أيضاً بمعنى تتراكوردات (مفصولة) غير متحدة ديتصويغ مينون (diezeugmenon) أيضاً سيستاما (systema)، تليون (teleion)، سينمنون (synemmenon).

ديزيس (Diësis): (إغريقية): (diesis) «بقية» المنظر الموسيقي الإغريقي فيلولاوس سمّى لدى تقسيم الرباعي إلى درجتين كاملتين وإلى بقية هذه البقية ديزيس (Die'sis) (تطابقاً مع نصف الصوت الدياتوني للسلم الفيثاغوري = لا يما = أبو تومة). أما أرسطوكسينوس فقد نقل التسمية إلى كل الأبعاد، التي هي أصغر من نصف الصوت. في العصر الوسيط سمّى ماركيتوس من بادوا (لوسيداريوم نحو 1309/ 1318) الصوت القائد نحو الأعلى (إذاً دو دييز بعد ري). الذي يؤخذ حسب العادة أصغر من نصف الصوت، دييز (Diesis). منذ ذلك التاريخ نقلت التسمية بصورة عامة إلى علامة رفع #.

ديسكنتوس (Discantus)، ديسكنتيرن **(Diskantieren)**: يستخدم فيبر هذه المفاهيم في ثلاثة معانٍ: (Discantus) بوصفه الصوت المضاد الطباقي فوق صوت رئيسي، (Discantus) بوصفه التسمية المحددة منذ القرن الثاني عشر لجملة طباقية مؤلفة من صوتين أو

عدة أصوات (Diskantieren) بوصفه الغناء المرتجل لصوت مضاد ومقابل صوت رئيسي منوط.

ديزوننس (Dissonanz): تنافر التناغم المؤلّف على أقل تقدير من نغمتين يطالب صوتياً ومن جانب بسيكولوجيا السمع وتبعاً لقواعد تعددية الأصوات المعدة سلفاً «بالانحلال» إلى التوافق، إبان ذلك لا تكون المعايير الصوتية مع المعايير الأخرى دائماً متساوية التغطية (الرباعي، مقيساً على علاقات الأعداد البسيطة لاهتزازاتها إنما هو توافق، لكن في تعددية الأصوات منذ القرن الرابع عشر هو تنافر). بصورة عامة يصلح القول، بأن درجات التنافر والتوافق تسير تبادلياً وأن علاقات الأعداد البسيطة متوافقة فيما المعقدة منها تكون متنافرة.

مسافات (Distanzen)، مبدأ المسافة (Distanzprinzie): المسافات بصورة عامة هي أبعاد الأنغام عن بعضها البعض مقيسةً (مثلاً على المونوكورد)، مصممة (كمثال أبعاد الثقوب في آلات النفخ) أو محسوبة حسب أعداد الاهتزازات. يستخدم فيبر المفهوم والتركيب المشتق منه في معنيين مختلفين: مرة بوصفه المبدأ لتكوين سلالم صوتية وألحان غنائية انطلاقاً من مادة صوتية منظمة ما أمكن في مسافات متماثلة كثيرة، في العصور القديمة وفي الثقافات غير الأوروبية دونما اعتبار لصوت أساسي أو صوت مركزي مفكر فيهما (مبدأ مسافة مقابل مبدأ توافق): من ناحية ثانية بوصفه تصوّراً أدخله كارل شتومبف فقط في بسيكولوجيا الصوت لتجربة حيزية صوت من الأبعاد.

عدم المحافظة على الصوت (distonieren): الغناء بصورة غير نظيفة.

ديتونشس كوما (ditonisches Komma)، بداغوريشس كوما (Pythagoreisches Komma) ديتونوس (Ditonos)، ديتونشس ديستانس

(Ditonische Distanz): (من الإغريقية: ditonos: صوتان) مسافة بقدر صوتين كاملين اثنين "Tonoi".

الدوخميوس (Dochmische Verse): هو وزن شعري غني بالتبدل ثلاثي الدعائم للدراما الإغريقية مع الترسيمة الأساسية، وفي هذا الشعر يمكن أن تتمثّل المقاطع الطويلة من خلال مقطعين قصيرين أو أكثر.

دومينانته (Dominante): مسيطر في نسق مقام ماجور/ مينور الدرجة الخامسة للمقام والنغمة الثلاثية المقامة عليه. النغمة الثلاثية المسيطرة تبعاً للنغمة الثلاثية للصوت الأساسي ومع النغمة الثلاثية تحت المسيطرة إنما هي الأكورد الأكثر أهمية لتحديد المقام: في دو ماجور صول - سي - ري.

دومينانت سبتيمن - أكورد (Dominantseptimen-Akkord): الأكورد السباعي المسيطر (Dominantseptakkord): نغمة ثلاثية مع ثلاثي صغير فوق صوت النغمة الثلاثية الأكثر ارتفاعاً على الدرجة الخامسة للمقام في دوماجور صول - سي - ري - فا (تحديد الوظيفة: ري7 (Dominantseptakkord). تردد التوتر البسيط الأكثر أهمية للمقامات الموسيقية ماجور/ مينور. وهو عادة ينحل في النغمة الثلاثية للصوت الأساسي (Tonika).

دوم كابيتل (Domkapitel): جماعة تلتقي في كاتدرائية، مهمتها الرئيسية هي إقامة الخدمة الإلهية من خلال سنوية الكنيسة.

دوريش (Dorisch): دوري في نسق الصوت القديم المقام المصمم (هبوطاً) انطلاقاً من مي، مؤلف تتراكوردين منفصلين من خلال diazeuxis: مي - ري - دو - سي/ لا - صول - فا - مي. في نسق المقامات الكنسية (Modi) المقام المكون (صعوداً) فوق

ري: ري - مي - فا - صول - لا - سي - دو - ري.

دره لايــر (Drehleier)، رادلايــر (Radleier)، لايــر (Leier)، أورغانيستروم (organistrum)، سيمفونيا (Symphonia) وغيرها: آلة سحب في شكل غيتار، عود أو كمنجة. حيث يتم السحب فيها على عدد من الأوتار (أوتار للحن إلى جانب أوتار الباص) في وقت واحد من خلال صفيحة متحركة في داخل جسم الآلة ومطلية بالصمغ، وتدار بواسطة أداة رفع. الآلة لها في الغالب أربعة إلى ستة أوتار ومجموعة لمس تتألف من ستة مفاتيح أو أكثر مجهزة بألسنة معدنية، تقصّر - هذه طريقة الصناعة الأصلية - بعد الضغط إلى الأسفل، الأوتار كلها بوقت واحد. حيث تنشأ الأنغام المتوازنة، – هذه هي طريقة الصناعة منذ عام 1200 - أو يمسّ وتر واحد فقط حيث تتردد الألحان فوق أوتار الباص (Bordun) المتواصلة في إصدار القرار. تشير صور تعود إلى القرن الثاني عشر بأن العود الدوار كان في الأصل آلة كنسية وأنها انحدرت لاحقاً في القرنين السادس عشر والسابع عشر لتصبح آلة متسولين وريفيين.

النغمة الثلاثية (Dreiklang): النغمة الأكثر أهمية في النسق المقامي ماجور/ مينور، مع ثلاثي كبير في الماجور (دو - مي - صول) ومع ثلاثي صغير في المينور (ري - فا - لا). منذ نهاية القرن الخامس عشر توضع في ممارسة التأليف المتعدد الأصوات على قدم المساواة مع النغمة الختامية المرتبطة بها انطلاقاً من الخماسي والأوكتاف، منذ منتصف السادس عشر لم تعُد تفهم كتركيب من ثلاثيين وإنما بوصفها وحدة تميزت مثل النغمتين البسيطتين من خلال تناسبات بسيطة لأعداد الاهتزازات (نغمة الماجور الثلاثية من خلال التناسب الهارموني 15 : 12 : 10، نغمة المينور الثلاثية من خلال تناسب حسابي 6: 5: 4). النغمة الثلاثية المخففة مع صوت أساسي

متغير عالياً (دو دونيز - مي - صول) والنغمة الثلاثية المفرطة مع الصوت الأعلى المتغير عالياً (دو - مي - صول دييز) صارتا تفهمان بوصفهما انحرافات عما هو عادي، وهما متنافرتان وتحتاج بذلك إلى الانحلال.

ثلاثة أرباع الصوت (Dreiviertelton): يعود فيبر إلى التقسيم العربي الحديث للأوكتاف إلى 24 ربع صوت نشرها الرياضي والمنظّر الموسيقي السوري ميخائيل ميشاكا في عام 1830. من هنا يتكوّن التتراكورد فيه من صوت كامل واثنين من ثلاثة أرباع الصوت كما يتحدث فيبر عنه.

دور (Dur): ماجور في النسق المقامي ماجور/ مينور جنس الصوت الذي يكون فيه الثلاثي الكبير (في دو ماجور النغمة مي) محدداً بالنسبة إلى المقامات والأنغام الثلاثية الرئيسية.

غريبة عن الهارموني (Durchgänge): أصوات متنافرة تندس بين الأنغام الخاصة بالأكوردات أي تتسلل عبر الاكوردات. على النقيض من الاعتراضات توجد ضمن زمن إيقاع غير مشدّد وتصلح بذلك بوصفها تنافرات بسيطة.

دينامشه ديسوننس (Dynamische Dissonanz): يلعب فيبر على ذلك حيث إن التنافر يتطلّب الانحلال في التوافق وهذا يعني أن الموسيقى تتقدّم ديناميكياً.

أشماتا (Echemata)، أونشماتا (Enechemata): في الموسيقى الكنسية البيزنطية توجد معادلات أداء لحنية من شأنها أن تثبت حال (modus) النشيد القادم. ما يتطابق مع ذلك يوجد بالنسبة إلى الحالات الثماني ثماني مثل هذه المعادلات وهي تغنىّ على مقاطع فارغة من المعنى (أناناياتيسَ، نيانيسّ، ناناً وهكذا).

كونترابونكت (Kontrapunkt): بسيط وأكثر بساطة. تحت (Kontrapunkt) البسيط، يفهم فيبر الجملة العادية لصوتين أو أكثر حسب قواعد الطباق (Kontrapunkt) أكثر بساطة يفهم جملة يمكن أن تنفّذ فيها أصوات في الشكل الأساسي وعلى العكس ضد بعضها البعض.

آينكلنغ (Einklang): تناغم تطابق صوتين أو أكثر على نغمة واحدة، حيث لا تكون هوية أوكتاف الأصوات معنية.

الرثاء (Elegik): منذ القرن السابع ق. م. أشتمل النوع الشعري على قصائد ذات مضمون مُحبّب (لاحقاً اقتصر على الحزن والشكوى) في البداية في الشكل الخماسي ومن ثم في مزيج من الخماسي والسداسي كتّاب المراثي الأوائل من أمثال أرشيلوكوس أعطى إشارات تفيد بأن المراثي كانت تقدم بمصاحبة الآلات الموسيقية.

إما أن تغنى أو تلقى إلقاءً. والآلة الأساسية كانت الأولوس (كتّاب المراثي كانو مشهورين كعازفي أولوس) كما كانت القيثارة والبارتيون (آلة شبيهة بالعود).

سلاسل صوتية إمّيلية (Emmelische Tonfolgen): أمّيلي تعني في نظرية الموسيقى الإغريقية بصورة عامة كل الأنغام بارتفاع ثابت على النقيض من الأنغام الإكليلية (ekmelich) بارتفاع صوت غير ثابت أو بتناسبات معقدة لأعداد الاهتزازات بالمعنى الدقيق الأنغام مع تناسبات مجزّأة بسيطة (كمثال الصوت الكامل (9:8) أصغر من الرباعي).

أينفيرونغ (Engführung): في نظرية الفوغة Fuge إدراج الأصوات ضمن موضوع الفوغة في مسافات زمنية قصيرة مثلما هو

الحال لدى الطرح الأولي والتنفيذ، في الغالب يستخدم كوسيلة للتصعيد النهائي.

الموسوعيون (Enzyklopädisten): مؤسس، وناشر ومؤلف الموسوعة أو معجم العلوم، والفنون والمهن (باريس 1751–1780). تحت إدارة دنيس ديدرو وهي الموسوعة الأكثر أهمية والأغنى بالنتائج في عصر الأنوار وقد كتب جان لي روند لامبرست المواد المتعلقة بالموسيقى.

أبينكين (Epinikien): في بلاد الإغريق القديمة أغانٍ مدائحية تنشد للمنتصرين في المباريات الرياضية لعموم بلاد الإغريق، وفي بعض الأحيان أغانٍ كورالية مع مصاحبة الناي، والتي كانت تغنّى لدى عودة المنتصرين.

أتوس (Ethos): (إغريقية) (ethos) «عادة»، «طريقة التفكير»، «طبيعة»، تنطلق الرؤى القديمة عن (Ethos) الموسيقى من التأثير المتبادل بين الموسيقى وبين الأحداث الروحية الجسدية إذ إن أنواعاً معينة من الموسيقى تنتج انفعالات محدّدة. وهذه الانفعالات يمكن أن يعبّر عنها من جديد موسيقياً.

في المركز توجد إلى جانب الإيقاع المقامات والأجناس الصوتية. في العصر الكلاسيكي كان ينظر إلى المقام الدوري (dorische) على أنه جدي، ومفعم بالكرامة، وهادئ ورجولي، في حين كان ينظر إلى الفريجي (phrygische) على أنه عاطفي مفرط، واحتفالي متطرّف ومظهري، أمّا الليدي (lydisch) فكان ينظر إليه على أنّه مفعم بالشكوى، في حين كان الإحساس بجنس الصوت الدياتوني يظهره رجولياً. بينما الكروماتي يظلّ لين العريكة في حين يعامل الإنهارموني على أنه جليل. بسبب التأثير الأخلاقي (ethisch)

أعطى المرء للموسيقى دوراً مركزياً في مجال تربية الشباب، في جمهورية أفلاطون يوجد زيادة على ذلك المعنى التحذيري، ذلك أن تغيّر العادات الموسيقية يسير دائماً يداً بيد مع التغيرات السياسية العميقة الأثر.

فالسة كوبف شتيسمه (Falsett. Kopfstimme): الوانياموزيزي، الذي يعود فيبر إلى أسلوبهم في الغناء. هم شعب البانتو الأكبر في تنزانيا، وهم يسمّون الآن نياموزيزي.

فوكسبوردون (Fauxbourdon): مفهوم محدّد منذ 1430 بالنسبة إلى جملة نغمية ثلاثية الصوت يؤلّف فيها الصوت العالي والصوت المنخفض جملة داعمة من سداسيات وأوكتافات وإليها يرتجل الصوت الثالث في متوازيات رباعية تحت الصوت العالي.

فيدل (Fidel): آلة سحب تنتمي إلى العصور الوسطى، ربما تطوّرت من نماذج عربية (الربابة). يمكن التأكد من وجودها منذ القرن العاشر (حسب مؤلفين آخرين منذ القرن الثامن) في وثائق ثابتة ومصوّرة، وقد توحّدت أشكالها منذ القرن الثاني عشر بصورة واسعة وصارت منذ القرن الرابع عشر والخامس عشر آلة السحب الأكثر انتشاراً في أوروبا. تحتوي الفيدل على وترين إلى ستة أوتار. أمّا الرقم العادي فهو خمسة. هيرونيموس دي مورافا يذكر ثلاثة تقسيمات في خماسيات ورباعيات (عرض فيبر، انظر أعلاه، ص 256 من هذا الكتاب ليس دقيقاً تماماً هنا) مع وتر (Bordun) مقسّم من ري خارج لوح القبض.

فيغوراسيون (Figuration): زخرفة لحن من خلال مجموعات نوطات في قيم صغيرة في استخدامات لحنية على الغالب نمطية، وأيضاً اختراع ألحان مع هذه التقنية.

فينالس (Finalis) فينالتون (Finalton): في نسق المقامات الكنسية النغمة الختامية للحن ما، الذي يكوّن مع المعادلات اللحنية بالنسبة إلى البداية (initium بداية) وبالنسبة إلى الختام رفع صوت الإلقاء (Tubu طوبى) والمحط المتوسط (Mediatio الوسط) الدعامةَ الشكلية للألحان المقامية الكنسية منذ تقعيدها في القرن التاسع. تتحدّد الأنغام الختامية من خلال المقامات الحقيقية الأربعة وتصلح أيضاً بالنسبة إلى المقامات الكنسية بلاغالن (Plagalen) ري بالنسبة إلى الدوري (dorisch) وما تحت الدوري (hypodorisch) (1 و2 نغمة كنسية) مي بالنسبة إلى الفريجي (phrygisch) وما تحت الفريجي (hypofrygisch). وبالنسبة إلى الليدي (lydisch) وما تحت الليدي (hypolydisch): صول بالنسبة إلى ميكسوليدش (Mixolydisch) وهيبوميكسوليدش (hypomixolydisch).

بزالمن كومبوزيون (Psalmenkompositionen) فرنسوزيش (Französisch): التآليف الفرنسية حسب المزامير ما يسمى (Psalter) الذي تعرض للإصلاح. أو الهغنوتن بسالتر. أشعار مقلدة للمزامير باللغة الفرنسية في قالب أغانٍ مع ألحان موضوعة خصيصاً لها، تغنى بصوت واحد (ما يتطابق مع تقسيم أجناس الأصوات حسب الأجناس ودرجات العمر)، في أوكتافات، وفي أبسط الجمل لأربعة أصوات أو في جمل ذات سوية عالية طباقياً (Kontapunktisch). مع الوصايا العشر ومع تشكّل كتاب الأغاني الموسمي للكنائس التي تعرّضت للإصلاح. وقد أنجز برنامج هذا العمل قبل كل شيء في جنيف بمساعدة كالفن وقد وجد انتشاراً في المجال الأوروبي في الترجمات مع انتشار العقيدة، لأن الكالفينية قضت على تعددية الأصوات الطارئة على الكنيسة، فقد نشأت المعالجات الأكثر فنية للنصوص والألحان من أجل المصاحبة الموسيقية التعبدية في المنازل. وصار

كتاب الأغاني (psalter*) المؤلّف بين عامي 1539 إلى 1562 واحداً من أكثر الكتب نجاحاً في القرن السادس عشر.

فرايترانسبوزيسيون (freie Transpostion)، فراي أكورد بفغونغ (freie Akkordbewegung): إن انتقال الألحان والجمل النغمية المتعدّدة الأصوات في كلّ واحد من مقامات الماجور الاثني عشر ومثلها مقامات المينور للنسق المقامي المعدل مطابقة للتصرف الحر بأكوردات هذه المقامات وتسلسلها فوق بعضها البعض (Bewegung حركة).

فوغه (Fuge): (من اللاتينية fuga لجوء). مبدأ للتأليف نشأ في القرن السابع عشر تطوّراً انطلاقاً من تقنية التقليد في الجملة الطباقية كونترابونكتيش (Kontrapunktisch) الفوغة هي كنموذج مثالي جملة طباقية صارمة صوتياً (صوتياً صارمة تعني أن عدد الأصوات في مسار الفوغة لا يجوز أن يتغير) عبر موضوع وحيد، ينفذ تبعاً للقاعدة من خلال جميع الأصوات، حيث تدرج الأصوات خلف بعضها البعض في مسافات نظامية في قليل أو كثير. وبعد تقديم الموضوع تتابع الأصوات في حركة طباقية لا ترتبط بالموضوع. إن انتقالات الموضوع من خلال الأصوات تسمى تحقّقات، التحقّق الأول، الذي يبدأ معه أي صوت مع الموضوع، أي أن الموضوع يقدم بأكثر الطرق وضوحاً حيث يسمى (Exposition) المشروع. تبدأ سلسلة الإدخال مع الموضوع على الصوت الأساسي للمقام (Dux)، الصوت الثاني يجيب مع الموضوع على الخماسي العالي (لدى فيبر رفيق Comes)، الصوت الثالث ثانية مع الصوت الأساسي، وهكذا مبادئ تشكيل أخرى يصفها فيبر انظر أعلاه ص 377 من هذا الكتاب.

فوندامنتال بلاس (Fundamentalbaβ): في نظرية جان فيليب

رامو: (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* - Paris: Ballard, 1722),

يكون (basse fondamental) الصوت الأساسي لجملة متعددة الأصوات والذي يتكون من الأصوات الأساس للأكوردات الواقعة فوقه. إذا انحرف صوت الباص العام عن الأصوات الرئيسية، بسبب تعاكسات الأكورد، يكون (basse fondamentale) صوتاً محسوباً، كخطوات صوت يتقدم فيها (basse fondamentale) يقبل رامو بصلاحية الثلاثيات والخماسيات (صاعدة وهابطة) فقط.

غاغاكو - موزيك، غاغاكو (Gagaku - Musik Gagaku): (يابانية، موسيقى وجيهة) هي الموسيقى الاحتفالية المُعتنى بها منذ القرن التاسع في البلاط الياباني. وهي تتألف من موسيقى لأغنية (مع جملة آلات موسيقية خاصة) ومن غناء مع مصاحبة آلات وموسيقى راقصة احتفالية ودينية.

غاملان - موزيك، غاملان (Gamilan - Musik, Gamelan): (جاوية: العزف على آلة موسيقية) (Gamelan) تعني مجموعة آلات موسيقة مستوطنة في جاوا، وهي مبدئياً ذات منشأ ووظيفة بلاطية، وهي تعزف الموسيقى الجاوية التقليدية على الغالب ارتجالاً. يتألّف المجموع تقريباً من آلات قرع. وهي مقسمة إلى مجموعات آلات أكثر عمقاً تنفذ الموديلات التقليدية للألحان، آلات أكثر ارتفاعاً، وهي تعيد عزف هذه الموديلات وتزخرفها (إبان ذلك توجد آلات السحب، نوع من القيثارة والنايات مع صوت غنائي)، ومن ثم مجموعة الغونغ، التي تعطي السرعة وتنظيم العزف في مقاطع.

غنس شلوس (Ganzschluβ): ختام قطعة موسيقية على الصوت الأساسي لسلّمه أو مقامه.

غنس تون (Ganzton): البعد الأكبر من البعدين الاثنين، اللذين تتركّب منهما السلالم المؤسسة للموسيقى القديمة والأوروبية الغربية: البعد الأصغر إنما هو نصف الصوت. في التقسيم الصافي يوجد الصوت الكامل الكبير أو الفيثاغوري (9:8، في دو ماجور دو - ري) ثم الصغير (10:9، في دو ماجور ري - مي): والفرق الصوتي (akustisch) بين الاثنين يسمى (syntonisches Komma) في التقسيم المعدل (← Temperatur) يكون الصوت الكامل (6ع (12ع) للأوكتاف الاثني عشر كبيراً ← أيضاً: صوت كامل كبير.

أوتار موحّدة (Gebundene Saiten): لقد صممت الكلافيكوردات في القرن السابع عشر بصورة حصرية «موحّدة أو محزومة» وهذا يعني أن الوتر والوتر نفسه والمجموع الوتري (لأن أوتار الكلافيكورد على الغالب تكون مجموعة (chorisch) كل اثنين معاً من الأصل) يتعرض للاهتزاز من قبل مفتاحين إلى خمسة مفاتيح في ارتفاعات صوتية مختلفة. كانت مزايا هذه التقنية هي أن هياكل الآلات الحساسة لا تحمّل كثيراً من خلال خفض الضغط الكبير وشدة حركة الأوتار، وأن الكلافيكوردات قابلة للدوزنة بكل سهولة. أما النقيصة التي يحسب حسابها فكانت تتلخص في أن الأنغام المرتبطة بحزمة أوتار لم تكن تستطيع أن تنطلق بوقت واحد.

حركة معاكسة (Gegenbewegung): في الطباق (Kontrapunkt) تتضمن القاعدة وينبغي أن تتقدم ما أمكن بحركة معاكسة بالنسبة إلى بعضها البعض: عندما يصعد صوت ما، ينبغي أن يهبط الآخر.

غلايش شفيبند تمبراتور (Gleichsehwebende Temperatur): لكي نتجنّب الفروق التي من الصعب السماح بها بين قيم أبعاد القياس المختلفة (الخماسي الثاني عشر هو قريب من الكوما الفيثاغورية أكبر من الأوكتاف السابع وهكذا)، لذلك يجب أن تختلّ صوتياً

(akustisch) الأبعاد الصافية. إن الأكثر نجاحاً لمثل هذه التعديلات كانت (gleichschwebende Temperatur) (الجدارة المتوازنة)، التي تقسم الأوكتاف حسب المعادلة $\sqrt[12]{12}$ إلى 12 نصف صوت والتي هي صوتياً (akustiuh) غير صافية غير أنها عملياً قابلة للاستخدام. لقد وجدت مقاربات لـ (gleichschwebende Temperatur) منذ القرن السادس عشر، لكنها حققت ذاتها بشكل كامل في القرن الثامن عشر.

انزلاق (Glissando): الانزلاق ضمن حيّز صوتي محدّد في البداية والنهاية من خلال صوت مميّز، وهذا الانزلاق يتمّ من خلال صقل ارتفاعات الصوت كلامياً أو آلاتياً.

غناء كنسي وحيد الصوت (Gregorianische Choral): الغناء التعبّدي الوحيد الصوت للكنيسة الكاثوليكية الذي نشأ منذ بداية انتشار المسيحية وتمّ توثيقه منذ القرن التاسع، توحّد في حدود معينة ونظّم تبعاً لنسق المقامات الكنسية، وقد اتخذ اسمه من القصة الخيالية التي تقول بأن البابا غريغور الكبير تسلّم البرنامج وسجّله حسب إملاءات الروح القدس.

الأصوات الحَدية (Grenztöne): الأصوات التي من خلالها تحدّد قطعة من السلم، سلم أو لحن فوق والذي يحدّد بعدياً.

لوح القبض (Griffbrett): اللوح المُغرّىَ على رقبة آلة السحب، والذي عليه يضغط العازف الأوتار أسفل لدى القبض، لكي يتمكن من تقصيرها بقوة مختلفة، ولكي يستطيع أن يعزف من خلال ذلك أنغاماً متعددة.

السباعي الكبير (groBe Septime): الدرجة السابعة من السلم الدياتوني تقسّم إلى سباعي كبير وسباعي صغير وتقفز من صوت أساسي إليه. صوتياً يميّز المرء السباعي الكبير الطبيعي (8: 15)،

والفيثاغوري (128 : 234) والمعدّل المتماثل التردد (12/ 11 للأوكتاف بدرجاته الاثنتي عشرة).

السداسي الكبير (groBe Sext): الدرجة السادسة من السلم الدياتوني، مقسّم إلى سداسي صغير وكبير، ومنخفض ومفرط، والقفز بين الصوت الأساسي وإليه. صوتياً (akustisch) يميّز المرء السداسي الكبير الطبيعي (3: 5) الفيثاغوري (16–27) والمعدّل المتماثل المتردّد (4/ 3 و12/ 9) للأوكتاف بدرجاته الاثنتي عشرة.

الثلاثي الكبير (groBe Terz): الدرجة الثالثة من السلم الدياتوني مقسم إلى ثلاثي صغير وكبير، مخفض ومفرط صوتياً (akustisch) يميز المرء الثلاثي الطبيعي الكبير (4: 5) الفيثاغوري (64: 81) والمعدّل المتماثل التردّد (3/ 1 و12/ 4) للأوكتاف بدرجاته الاثنتي عشرة.

الصوت الكبير (groBer Ganzton): يميّز التقسيم الصافي اثنين من الأصوات الكاملة، الكبير أو الفيثاغوري (8: 9) والصغير (9: 10) الفرق الصوتي (akustisch) بين الاثنين بشكل الفاصلة السنتونية (syntonisches Komma).

نصف الصوت الكبير (gaoβer Halbton): يميّز التقسيم الفيثاغوري بين أنصاف الصوت، الدياتوني والكروماني. الدياتوني يسمّى لايما (Leimma) ويحسب من حيث إن المرء يحذف من الرباعي (3:4) الديتونوس والصوت الكامل مرتين (8:9)، وهذا ينتج (243: 256) إما نصف الصوت الكروماني فيدعى أبوتومة (Apotome) ويحسب من حيث إن المرء يحذف اللايما من جانبه من الصوت الكامل، وهذا ينتج (8 204: 7 218) إذاً نصف الصوت الكروماني يكون بذلك حول الكوما الفيثاغورية أكبر من الدياتوني، والتقسيم يميز ثلاثة أنصاف صوت.

نصف الصوت الطبيعي (15: 16)، الكروما الكبير (128: 135) والكروما الصغير (24: 25). التقسيم المعدّل المتماثل المتردّد يعرف فقط نصف الصوت المعدل (1/12 من الأوكتاف بدرجاته الاثنتي عشرة).

البعد الأساسي (Grundintervall): يفهم فيبر ضمن مصطلح الأبعاد الأساسية الأبعاد الأكثر أهمية والمؤسسة في أنساق صوتية مختلفة، بصورة خاصة الرباعي، والخماسي، والثلاثي.

غرندتون (Grundton)، هاوبت تون (Hauptton)، تسنترال تون (Zentralton): في معظم الأنساق الصوتية يوجد صوت مرجعي مركزي أو مجموعة أصوات مرجعية انطلاقاً منها يتمّ التفكير في النسق ويتطوّر: أما الصوت الأساسي بوصفه الصوت الأكثر عمقاً في السلم أو في اللحن العياني أو بوصفه صوتاً رئيسياً (أصوات رئيسية متعدّدة)، يوجد في موقع آخر من السلم.

بيانو المطرقة (Hammerklavier): آلات موسيقية ذات مفاتيح، تتصف بأن مطارق صغيرة ترفع مقابل الأوتار لدى ضرب المفاتيح. لدى تغيير الضغط على المفاتيح تتغير قوة صوت الصوت المضروب على النقيض من الشمبلو، إذاً بشكل عالٍ أو منخفض تلعب، لهذا السبب وجدت تسميّة «Pianoforte» أو «Fortepiano». كان مبدأ بيانو المطرقة في القرن الخامس عشر معروفاً، غير أن بارتولوميو كريستوف في فلورنسا طوَّر الآلة إلى سلسلة كاملة وبنى عدداً كبيراً من بيانوات المطرقة (تحديداً بين 1698-1726) وتبعاً لنموذجه صنع غوتفريدزلبرمان في فرايبورغ وفي سكسونيا (آلات اعتباراً من 1732). وقد وجد خلفاء له في جنوب ألمانيا وفي فيينا ومنذ 1760 في لندن.

هارموني، هارمونيك (Harmonie, Harmonik): تحت مصطلح

هارموني فهمت النظرية الموسيقية الإغريقية تناغمات صوتين تميّزاً من خلال علاقات بسيطة لأعداد الاهتزازات، الهارمونيك حدّدت دائماً نظرية الموسيقى بصورة كلية. هذه الأيام يفهم المرء تحت مصطلح الهارمونيك المخزون النغمي ومخزون الأكوردات وبصورة خاصة نسق مقام الماجور/ مينور واستخدامه، أما بحثه النظري وتبيانه فيشكّلان أساس نظرية الهارموني.

هارمونيش (harmonisch): في مصطلح فيبر كلّ الظاهرات التي في الأصل ليست مؤسّسة لحنياً، بصورة خاصة ذلك النسق في مقام ماجور/ مينور.

هارمونيش- هوموفون، هوموفون هارمونيش- (harmonisch - homophon, homophon - harmonisch): نموذج جملة نغمية، تتقدّم فيها الأدوات ليست غير مستقلة (نسبياً) بصورة خطية طباقية، وإنما في الوقت ذاته وفي إيقاع مماثل في قليل أو كثير، أي في أكوردات.

التقسيم الهارموني (harmonische Teilung): إلى جانب التقسيم الحسابي والهندسي ينسب التقسيم الهارموني إلى نظرية «التوسّط» أو المتوسطين وبذلك إلى المحتوى الجوهري لنظرية الموسيقى الفيثاغورية الإغريقية. يتفاعل التقسيم الهارموني لوتر مهتز مع الأبعاد الأساسية الهارمونية للخماسي والثلاثي (إلى جانب الأوكتاف) وكذلك مع الأعداد (2، 3، 5) (كل الأعداد الأخرى وبصورة خاصة الأعداد الأولية (7، 11، 13) تستبعد ومعها الرباعي، الذي يدفع تقسيمه الأبعاد إلى الظهور، التي هي مكونة بالعدد (7: 6: 7 و7: 8). التقسيم الهارموني يتبع رياضياً معادلة الوسط الحسابي $m = (\beta a) :2$ حيث توجد القيمة المتوسّطة، عندما تضاف قيمتا الزاوية الاثنتان (للبعد)، ذلك أن الأوكتاف (2:4)، الخماسي (4: 6)... إلخ، يكون كبيراً. الوسط الحسابي للأوكتاف هو $m = (4+2) :2=3$، ينتج

إذاً الخماسي (وبعد التكميل للرباعي)، وهذا يعني (2 :3 و 3 :4) وكذلك 2:(3) :4: ذلك البعد الخامس هو m = (4+6):2 = 5 ينتج الثلاثي الكبير (والتكملة الثلاثي الصغير) (4: 5 و 5: 6) إذاً 4: (5): 6، ذلك البعد للثلاثي الكبير هو 9. ينتج الصوت الكامل الكبير (والصغير) 8: (9) :10 الوسط الحسابي سواء أكان للثلاثي الصغير (11) أم كان للثلاثي الكبير (17) وللصوت الكامل الصغير (14) تنتج هارمونياً أبعاداً غير صالحة، لأنها مكوّنة من أعداد أولية أعلى من 5،3،2 (بالتأكيد وجد منظمون من أمثال أريستيدس كونتيليانوس، أرادوا أن يستخرجوا نصف الصوت بهذه الطريقة، من خلال تقسيم حسابي للصوت الكامل الكبير إلى 16 :(17) :18، ويقبلوا بوجود العدد الأولي 17، لكن نصف الصوت الكبير حقق ذاته 15 :16 والذي أتاح استخراجه من الأبعاد الأساسية الهارمونية الثلاثة، وهذا يعني من الفرق بين الأوكتاف وقيمة الخماسي والثلاثي الكبير (= السباعي الكبير): (1 :2): [(2 :3)+(4 :5)] = (1 :2) : (8 :15) = (15 :16): ←Kanon).

قيمة الزاوية (Eckwert) قيمة نموذجية بالنسبة إلى أحداث ديناميكية محدّدة تحسب انطلاقاً منها بقية القيم.

كل هذه الأبعاد «überteilige» قابلة للقسمة على (Kanon) والمونوكورد من خلال تقسيم مناسب للأوتار يعبّر عنه في سلسلة أعداد الاهتزازات 4: 2: 3 :4: 5 وهكذا. في الوقت الذي يكون فيه كلّ واحد من أعضاء هذه السلسلة بمثابة الوسط الحسابي لأعضائه المجاورة: (1-n) و(1+n) يتراسل ما يسمّى الوسط الهارموني مع السلسلة المتبادلة لأطوال الأوتار: (1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5... 1/n).

كل عضو من هذه السلسلة إنما هو الوسط الهارموني لأعضائه المجاورة. الوسط الهارموني يكفي للمعادلة m = (2ab): (βa) ويقسم

الأوكتاف - بصورة معاكسة مثل الوسط الحسابي - أولاً إلى الرباعي ومن ثم إلى الخماسي (الذي يصبح هنا «بعداً تكميلياً») m = (1+1+2) : (2+1) = 4: 3: مع خماسي: 4: 3: 2. على التتراكتوس الفيثاغوري. تقسيم الأوكتاف إلى علاقات 6: (8): (9): 12 تظهر مباشرة طريقتا التقسيم الاثنتان للتتراكتوس (الأعداد النظامية 6، 8، 9، 12) لـ (Systema teleion) المؤلّف من 16 جزءاً، والأنغام الأساسية المكوّنة للنسق للتتراكورد المنفصل والمتوسط، في الوقت ذاته تتوافق مع الأنغام الداعمة لمقام الأصل الإغريقي (← مقام) الدوري (Dorisch) (مي - سي - لا - مي). العدد 9 هو الوسط الحسابي للأوكتاف [(12+6): 2=9] فيما العدد 8 هو الوسط الهارموني

[8=(18:144)= (12+6): (12×6×2)]

مي	- سي	- لا	- مي
6	9	8	12

هلنيشه تون آرتن (hellenische Tonarten): نوع الصوت الإغريقي القديم بنظرية الموسيقى - بعد الصوت المتكامل؛ مقام.

ربع الصوت الهلليني (hellenische Vierteltöne): تقسيم نصف الصوت إلى ربعي صوت اثنين في جنس صوت إنهارموني للنظرية الموسيقية الإغريقية القديمة.

هتروفونيكا (إغريقية) (Heterophonia)، هتروفوني (Heterophonie): «الأصوات المختلفة» العزف أو الغناء المتزامن والمبتدئ بأشكال متعدّدة للحن ما أو لموديل لحني، بحيث يرتجل كل واحد من المشاركين بتنويعات صغيرة أو بزخرفات.

والعلاقات التي تنشأ منها إنما هي عرضية، وبذلك تختلف (Heterophonie) جوهرياً عن تعدّدية الأصوات العقلانية. وقد استخدم المفهوم أولاً من قبل أفلاطون(812 D Gesetze) . ونقل من قبل شتومبف (Siamesen) إلى الظاهرات غير الأوروبية وإلى - Gamelan) Gamelan ←) Musik . أيضاً (Polyphonie) (تعددية).

هكذاخورد (Hexachord) هكذاخوردوم (Hexachordum): (إغريقية)، hex (ستة) chorde «وتر». سلم مؤلّف من ستة أصوات دياتونية مرتّبة فوق بعضها البعض ومنظّمة بشكل أن كلّ بعدين لصوت كامل يؤطّران تناظرياً بُعد نصف صوت. لقد صُمّم الهكساكورد من قبل غيدومن أريزو. عندما يستخدمه المرء على خطوات نصف الصوت الثلاثي الممكنة في سلالم دياتونية في كل الأوكتافات (مي - فا - لا - سي - سي - دو)، عند ذلك تبدو الأنغام ضمن الهكساكورد بصورة مستقلة عن ارتفاع الصوت المطلق في علاقة متساوية فيما بينها. لذلك يمكن للأنغام أن تحدد بنسق مقاطع تعرف متساوية دائماً (دو ري مي فا صول لا) (← Solmisation).

نشيد (Hymne, Hymnik): يستخدم فيبر المفهومين من أجل ثلاث ظاهرات مختلفة: (Hymnus) الكنائس المسيحية ويقصد بها قصيدة موزونة مغنّاة، ومن ثم (Hymnos) الإغريقية وهي مكرّسة لاحتفالات الآلهة والأبطال، و(Hymnik) المزامير اليهودية.

هيباته (Hypate): (إغريقية) (hypate) «الأعلى» في نسق الصوت الإغريقي تسمى أنغام الزاوية للتراكورد الأعمق (مي) (Hypate meson) و(سي) (hypate hypaton): إبان ذلك تأتي التسمية (Hypate) كعاكس لارتفاع الصوت - ما يطابق موقع الأوتار على الليرا، حيث يكون فيها الوتر المدوزن على الأعمق «الأعلى» بمعنى

الوتر الواقع في بداية الجسم ← أيضاً (Systema teleion).

هيبو- تون آرتن (Hypo - Tonarten): (إغريقية) (hypo) «تحت» في نسق المقامات المقامية الكنسية وفي العصور الوسطى تكون المقامات المشتقّة من المقامات الحقيقية من خلال الانتقال أيضاً مقامات حقيقية Tonart.

تقليد (Imitation): أو نسخ في الجملة النغمية الطباقية (Kontrapunktisch) دخول الأصوات خلف بعضها البعض مع الموضوع ذاته، حيث تبدو الأصوات وهي تنسخ بعضها البعض الآخر. التقليد هو مبدأ تقني جُملي، يقع ضمنه كل أنواع التقليد غير المنظم وأنواع التقليد الأكثر صرامة الغوف والكانون (Kanon).

الأبعاد (Intervalle): درجات الصوت، وأبعاد الصوت، في النسق المقامي ماجور/ مينور نصف الصوت مي - فا، الصوت الكامل دو - ري، الثلاثي الصغير ري- فا، الثلاثي الكبير دو - مي، الرباعي دو - فا، الرباعي المفرط دو - فا دييز، الخماسي دو - صول، السداسي الصغير دو - لا بيمول، السداسي الكبير دو - لا، السباعي الصغير دو - سي، السباعي الكبير دو - سي، أكثر من ذلك ثلاثة أصوات (ثلاثة أصوات عربية) (أرباع أصوات هللينية، pykuon) وهكذا ← أيضاً أبعاد طبيعية، أبعاد عقلانية ولا عقلانية (Kanon).

دائرة الأبعاد (Intervall -"zirkel"): مع توسّع دوائر الأبعاد المتعددة يقصد فيبر الفروق في التقسيم الصافي التي تجعل القياس وبالتالي التعديل ضرورياً بالنسبة إلى الممارسة.

غير القابل للأداء (intonierbar): بمصطلح قابل للأداء بسهولة يقصد فيبر الأبعاد - في الممارسة، أيضاً في ممارسة المؤسسة ما قبل نظرية، لا على نسق مقيس ومصمم نظرياً - المميزة من خلال

علاقات بسيطة لأعداد الاهتزازات أوكتاف، وخماسي ورباعي والتي يمكن أن نجدها بسهولة وبصورة دقيقة نسبياً في الغناء والعزف.

السلم الإيوني (ionische Skala): في نسق الصوت الإغريقي والذي كان قد أنجز في بداية القرن الأول ق. م. وتجاوز كثيراً ما يفرضه فيبر لنسق عبر الحاجات العملية لممارسة الموسيقى، وجد ضمن المقامات ما يفيض عن النسق إيونياً أو فريجياً عميقاً (سي سي) كما يوجد تحت إيوني وتحت فريجي عميق (فا دييجة - فا البيز).

في نسق المقامات الكنسية دخل الإيوني في القرن السادس عشر على يد غلاريان، الذي ضمّ السلم على دو، لذلك في مادة الصوت مطابقاً لـ دو ماجور لدينا.

كادنتس (Kadenz): (إيطالية (cadenza) «حالة ختام» محط) معادلة ختام بنية موسيقية. في سياق نظرية الهارموني الهارمونية الأكوردية المقصودة من قبل فيبر لدينا سلسلة اكوردية مختتمة مع تأثير ختامي قوي بصورة مختلفة. في المحط «الكامل» (الحقيقي) تأتي الدرجة الأولى ([T] Tonika) على الدرجة 5 (Dominante [D]) في المحط (غير الكامل) (plagal) تأتي T على الدرجة الرابعة ([S] Subdominant) المحطان الاثنان على T ينظر إليهما على أنهما (ختام كامل). أما على D فينظر إليه على أنه (نصف ختام) إلى جانب التقدمات البسيطة (D - T : S - T) يقصد فيبر مركبات كبيرة من الاكوردات تمثل مقاماً واحداً. المحط الكامل يعبر عنه: - T - S - T) (T - D - T من خلال إضافة (تنافرات مميزة) (← ديسوننس (Dissonanz)) ومسيطرات بينية (ينشأ محط موسع).

كلكنت (Kalkant): (لاتينية calx كعب) الداخلون على منافخ

الأورغن التي يجري التعامل معها من خلال أذرع رافعة.

كانون (Kanon): (إغريقية) (معيار) (قاعدة) (مونوكورد). منذ الفيثاغوريين الأوائل - لاحقاً سميت مونوكورد - طريقة للتحديد الرياضي للأبعاد الهارمونية. انطلاقاً من (Kanon) نشأت (Kanonik)، وهي النظرية الفيثاغورية عن التطابقات بين الصوت والعدد. إنّ عدداً محدداً من اهتزازات (منتظمة) لجسم قادر على إصدار ترددات تتطابق مع ارتفاع صوت محدد. على أن حجم بعد ما يُعطى لنا في علاقة (تناسب) عددي الاهتزازات الاثنين لصوت الزاوية لديه. في هذه الحال تصبح علاقة عدد الاهتزازات على تقسيم الأوتار في المونوكورد واضحة للعيان سهلة التناول وقابلة للسمع موسيقياً. فإذا قسم المرء وتراً مدوزناً على دو إلى النصف، يتردد على النصفين الاثنين أوكتاف دو لصوت المنطلق (للوتر غير المقسم). الأوكتاف الصوت الثامن للسلم الدياتوني (Diatonik) لديه إذاً حجم 2:4 (2/ 1 تعني واحداً من اثنين). عندما يقسّم المرء الوتر إلى ثلاثة أقسام متساوية، يتردّد لدى القطعة الكبيرة من الثلثين الخماسي صول (الصوت الخامس للسلم الدياتوني): ويكون حجم البعد دو - صول 2:3. لدى البقية المكملة أي الثلث العالي من الوتر تتردد الدرجة الثانية عشرة (Duodezime) الخماسي عبر الأوكتاف (دو - صول) مع حجم 1:3. الصوت الدياتوني الرابع الرباعي دو - فا يتردد لدى الوتر المقسم إلى ثلاثة أرباع بحجم يبلغ 4:3 لدى البقية يتردد الأوكتاف المزدوج دو - دو" (4:1) (التحديدات في ربعين تعطى من جديد الأوكتاف 2:1): ما يشبه ذلك يصلح بالنسبة إلى الصوت الدياتوني الثالث، الثلاثي الكبير دو - مي مع الوتر المقسم إلى أربعة أخماس (5:4)، البعد الباقي يسمح للثلاثي أن يتردّد عبر الأوكتاف المزدوج دو - دو" (5:1) في الوقت الذي تنتج فيه تحديداً الخمس

الأخرى الاثنتي عشرة (الثلاثي عبر الأوكتاف دو - دو 5:2) والسداسي الكبير (دو - لا 5:3) لدى خمس سدس الوتر الكبير يتردد الثلاثي الصغير (دو - مي صول 6:5)، لدى بقية الخماسي عبر الأوكتاف المزدوج (دو - صول 6:1) (التقسيمات السادسة البقية تنتج فقط أضعاف أبعاد مكتسبة أي الخماسي 6:4 = 3:2، الأوكتاف 6:3 = 2:1، الاثني عشر 6:2 = 3:1). من الجانب الهارموني - تطابق مبدأ التقسيم الهارموني (التقسيم الهارموني) - يهتم التقسيم التاسع والعاشر لـ Kanon اللذان ينتجان بين أشياء أخرى الصوت الكامل الكبير (9:8) والصغير(10:9)، زيادة على ذلك التقسيمان السادس عشر والخامس والعشرون اللذان يظهران إلى العيان نصف الصوت الكبير (16:15) ونصف الصوت الصغير (25:24) الأبعاد التي تأتي دائما قريبة من الصوت المنطلق (للوتر غير المقسم) هي (مجزأة) حسب المعادلة n:(n+1)، في الوقت الذي تكون فيه بقايا الأوتار n:1 و1/n كبيرة. الأولى تعطي في سلسلة الأعداد لإعداد الاهتزازات n.....6:5:4:3:2:1 أما الأخيرة فتعطى في القيم المتبادلة لطول الوتر 1/n...1/6:1/5:1/4:1/3:1/2:1/1 من شأن تقدم سلسلة 1/n أن يعكس سلسلة الصوت العالي المعطى من الطبيعة. لرقميها الاثنين (4:14) (5:15) وكذلك (6:16) ينتج اكورد الماجور دو - مي - صول 10، 12، 15 اكورد المينور مي - صول سي. مع الأبعاد المكتسبة على (kanon) يمكن (الحساب موسيقياً): الضرب يعادل جمع بعدين. كما أن تقسيم علاقاتها الصوتية يطابق (طرح) واحد من بعد آخر (لدى الأخير يجري تبادل عداد ومسمي الكسر الثاني ومع أعداد الأول تجري عملية الضرب): خماسي زائد رباعي = (3:2) + (4:3) = (2:1) = أوكتاف خماسي ناقص رباعي (3:2): (4:3) = (3:2) + (3:4) = (8:9) = صوت كامل كبير. يحدث الاستخلاص الفيثاغوري القديم المتعامل مع دائرة الخماسي

لهذا الصوت الكامل (des Tonos) من خلال التراكم المضاعف القابل للعرض في قوى علاقاته للخماسي دو - صول ري المتجاوز لأوكتاف المنطلق $(3:2)^2 = 9:4$ ورجوعه إلى أوكتاف المنطلق، أي من خلال تقسيم $(9:4):(2:1) = (9:4) + (1:2) = (9:8)$ إن إرجاع صوت حيز الأوكتاف الثاني (كمثال للديتونوس) مي المستخلص تكدس خماسي بخمسة أضعاف دو - ري - لاَ - مي[2]) إلى أوكتاف المنطلق يحدث تطابقا من خلال «سحب» أوكتافين هذا الصوت $(3:2)^4 : (2:1)^2 = (81:16) + (1:4) = (81:64)$. هذا المستخلص فيثاغورياً دو - مي إنما هو أكبر حول الكوما السنتونية من دو - مي الهارمونية «المجزأة» مع (5:4) إذاً $(81:64):(5:4) = (81:80)$. (Kanon) تعني تقدم لحن تدرج فيه أصوات متعددة خلف بعضها البعض لكنها تقدم اللحن ذاته، وهكذا تنشأ قطعة متعددة الأصوات. في بوليفونية عصر النهضة أصبحت امكانات (Kanon) بوصفه الشكل الأكثر صرامة للتقليد (Imitation) اللحني.

لحن للغناء (Kantitlene): أو للعزف على الآلات مع خصائص شعرية غنائية مصقولة بصورة بالغة الدقة.

أنغام كنسية (Kirchentonarten): معادلات كنسية (لاتينية tropi, toni - modi) الأنغام الكنسية تعني نسق المقامات العائد إلى العصر الوسيط والذي استمرت صلاحيته حتى القرن السابع عشر: وهي عبارة عن مقاطع أوكتاف (أجناس أوكتاف)، الحاسم فيها ليس ارتفاع الصوت المطلق؛ وإنما تسلسل الدرجات النسبي (مقارنة مع جنسي الصوت الحديثين ماجور ومينور، اللذين يتميزان من خلال موقع خطوتي نصف الصوت) وهما يتميزان من خلال (الإعادة، التنور والطوبى) الختام (نغمة النهاية، نوع الصوت الأساسي للحن)، ومن

خلال المدى (حيز الصوت: مجال اللحن) ومن خلال موقع نغمة الإعادة (التينور والكوبا) للنغمة الهيكلية (الأكثر تكراراً) والأكثر أهمية لدى إنشاد المزامير. وهو الذي يستوطن في الخاتمة. يمكن التمييز بداية بين أربع أنغام كنسية حقيقية وأربع (plagal) (مشتقة) على أن تعدادها الأصلي كان رقم 7، 5، 3، 1 = حقيقية 2، 4، 6، 8 (plagal = authentisch). بداية في القرن السادس عشر كانت الأسماء ممهورة بأسماء مقامات إغريقية، حيث كان يبدأ من خلال فهم خاطئ مقابل النظرية الإغريقية بالمقامات الحقيقية الأربعة: الدوري مع ري، الفريجي مع مي. الليدي مع فا والمكسوليدي مع صول. أما الإعادة فتوجد في الغالب على الخماسي العالي للختام. إلى جانب كل مقام حقيقي يدخل مقام جانبي (plagal) مع ذات النهاية وذات سلسلة الدرجات (موقع خطوات نصف الصوت)، لكن مع مدى مختلف، يتزحزح نحو الأدنى بمقدار رباعي (ومن هنا جاءت كلمة «Hypo» تحت). ذلك أن النهاية تقع في وسط السلم. في حين تقع نغمة الإعادة على الثلاثي العالي أو على الرباعي العالي للنهاية. في عام 1547 وسع هاييزيش غلاريان في عمله «Dodekachordon» النغمات الكنسية الثماني إلى اثنتي عشرة: أولية إلى لا، إيونية إلى مي (مع تحت أولية مي - مي وتحت إيوانية صول - صول وصول - صول البلاغالية العائدة إليها). في سلسلة درجات الايوني والأولى يتجلى الجنسان الصوتيان الحديثان ماجور ومينور اللذان نشأا مع انحلال المقامات الكنسية منذ القرن السادس عشر وحلاّ محلها. وقد تطورت الأنغام الكنسية بدواعي هذه المحاولة وكان عليها أن تنظم نسقياً الألحان الموجودة لبرنامج الكورال التعبدي الغريغورياني والإمبروزياني: إلى جانب المدى النهاية ونغمة الإعادة يتأسس مقام لحن كورالي على استخدامات مميزة على الغالب معادلاتية قائمة. وعلى معادلات البداية والنهاية (المحط) لهذا اللحن.

كيتارا (Kithara): آلة القانون الموغلة في القدم لدى الإغريق، وهي إلى جانب الليرا أكثر الآلات الوترية وأبعدها انتشاراً في الحضارة الإغريقية، وتتألف من صندوق تردّد خشبي مسطح قائم الزوايا. أحياناً في الأسفل تكون مستديرةً ليتحد قرناها المرتفعان نحو الأعلى أو ذراعاها المزدوجان من خلال حافظ الأوتار. من هذا المكان تشدّ على الغالب سبعة أوتار إلى حافظ أوتار ثانٍ في النهاية السفلى للآلة، وهي تنقر بواسطة الأنامل. وعلى الغالب تسحب وترخى بواسطة بللكترون (صفيحة صغيرة من العاج أو الخشب). والقيثارة المهداة إلى أبوللو كانت الآلة المفضلة للمجددين الموسيقيين وللعازفين المهرة. ولقد جرى استخدامها على أفضل ما يكون لدى الكيتارودي، وهو الغناء الشعري مع مصاحبة القيثارة ← أيضاً leier.

كلوريرونغ (Kolorierung): تعني التزيين المتعدد الأشكال للجملة الموسيقية في العصر الوسيط المتأخر، بالدرجة الاولى في الصوت العالي، وبصورة خاصة من خلال إعادات مقطع لحني من خلال مسارات، وزخرفات وألعاب تزيينية للنغمة الهيكلية للحن.

كوما (Komma): (إغريقية Komma) «فصل»، «مقطع» الكوما (الفاصلة) تعني الفرق بين بعدين كبيرين متساويين تقريباً. الفاصلتان الاثنتان الأكثر أهمية هما:

1ـ الكوما الفيثاغورية هي الفائض من 12 خماسية صافية [دو = (صول - ري - لاُ - مي^{2} - سي^{2} - فا دييز^{3} - دو دييز^{4} - صول دييز^{4} - ري دييز^{5} - لا دييز^{5} – مي دييز^{6}) سي = دييز^{7} = $(3:2)^{12}$] عبر سبع أوكتافات $(2:1)^{7}$: وهذا يعادل (524288 : 531441) تقريباً ربع صوت (للحساب الموسيقي (Kanon).

في القياس المتساوي الحركة يتم إبعاد هذا «الفائض» باعتبار كل خماسي يجري تصغيره حول جزء من اثني عشر من الكوما. حتى نحو نهاية القرن التاسع عشر سُميت الكوما الفيثاغورية الكوما الديتونية (لذلك انظر أعلاه ص 277 الهامش رقم 2 من هذا الكتاب). لدى شلنغ (Encyclopädie) المجلد (4) 1840، ص 185 والصفحة الثانية تدعى حول هذا الاستخدام المرادف: «الكوما الكبرى تدعى (comma ditonicum) الكوما الديتونية أو أيضاً الكوما الفيثاغورية. لماذا؟ إنه الفرق بين علاقة الأوكتاف 2:1 وعلاقة ذلك الصوت الذي يظهر إلى العلن، عندما يحدد المرء الأوكتاف من خلال سلسلة من 12 خماسياً صافياً أو رباعياً، هذا يعني حساب الأوكتاف حسابياً، أي أن يجمع 12 خماسياً صافياً أو رباعياً معاً. لدى حسابٍ كهذا يكون الصوت الأخير لتلك الخماسيات الاثنتي عشرة المجموعة معاً أو الرباعيات حول العلاقة 531441 : 524288 أكبر أو أعلى من الأوكتاف الخاص لنسقنا الصوتي. وهكذا حسب فيثاغورس (لهذا السبب الكوما الفيثاغورية)، بالتحديد من خلال أصوات كاملة أو صافية وضوحاً (لهذا السبب فاصلة دياتونية أو ديتونية).

كونزوننس (Konsonanz): (لاتينية: consonare «التقاء صوتي») التناغم هو انطلاق نغمتين أو عدة نغمات شرط أن تمتلك أصواتها درجة انصهار عالية نسبياً ويصلح في السياق الهارموني الأكوردي بوصفه انطلاقاً مستقلاً، ليس بحاجة إلى انحلال على النقيض من التنافر المستقل الذي يتطلب الانحلال. عادةً ينشأ بين التناغم والتنافر فقط فرق بالدرجة. أما فيزيائياً فيتطابق تناسب بعد أكثر بساطة مع درجة تناغم عليا كما يتطابق تناسب بعداً أكثر تعقيداً مع درجة تناغم أكثر انخفاضاً.

كونترابونكت (Kontrapunkt)، كونترابونكتيك (Kontrapunktik): (لاتينية Co'ntrapunctus, punctus, contra punctum نوطة ضد نوطة). الطباق (Kontrapunkt) يعني منذ القرن الرابع عشر الموسيقى المتعددة الأصوات كما يلي: 1: الصوت المضاد المضاف إلى صوت معطى (cantus). والذي يخضع تشكيله إلى قواعد نوعية. 2: كما يعني الطباق المتعدد الأصوات بوصفه تركيباً لأصوات مستقلة ذات قيم خاصة ومتساوية لحنياً وإيقاعياً في إطار تناغمات منظمة وتقدمات: تقنية الجملة البوليفونية المستقيمة. حتى نحو القرن السادس عشر كان الطباق (Kontrapunkt) الشكل الأكثر أهمية لأطروحة الجملة. فقد جسّد منذ عصر الباروك وبصورة خاصة منذ 1750 «الأسلوب القديم الصارم» الذي واصل استمراره بالدرجة الأولى في الموسيقى الكنسية بوصفه موضوعاً تعليمياً ← أيضاً: (contrapunktus a mente)، طباق بسيط ومركب (Polyphonie, punctus contra punctum, Imitation).

كوريفيوس (Koryphaios): إغريقية (Koryphe) «الأكثر علواً»، «الأعظم»، «الذي يقف على القمة». قائد المجموعة الغنائية Chores، المغني الأول وصاحب الكلمة الأولى في الحديث مع الأشخاص الآخرين في الدراما. لكوريفايوس كان يعطي الإيقاع والموضوع في إطار الفرقة الموسيقية من خلال ضربة قوية لقدمه في حين يعني برفع رجله تخفيض الإيقاع (Arsis) على النقيض من (Thesis).

كوتو (Koto): آلة وترية موسيقية، بصورة خاصة تستهل بلوح خشبي مقبب، انتقلت من الصين إلى اليابان، حيث ذكرت هناك لأول مرة في القرن الخامس. وقد انتمت الكوتو ذات الستة أوتار أولاً ومن ثم ذات الثلاثة عشر وتراً بوصفها آلة بلاط يعزف عليها عازفون مهرة عميان ضمن مجموعة آلات إلى موسيقى المعابد

وموسيقى المزارات. وبدءاً من العام 1830 وجدت موسيقى خاصة بالكوتو، وهذا يعني أغاني ليس فيها فقط أكثر من شاميزن (وهي آلة سحب تقود اللحن مؤلفة من ثلاثة أوتار مع رقبة طويلة وجسم صغير) ترافق الكوتو، وإنما كوتو واحدة أو ضمن شروط معينة كوتو ثانية تشارك بجزء خاص.

كورايهن (Kuhreihen): أيضاً «Kuhreigen»، «Kühreigen» رقص الأبقار، وهو معروف بالدرجة الأولى في جبال الألب السويسرية كشكل من الأشكال التقليدية للرعاة تشكل نواته نداءات جذب لجمع الماشية وقبل كل شيء جمع الأبقار. هذه النداءات الجاذبة، لأنها ينبغي أن تذهب بعيداً، تتألف من لحن نداء بأبعاد بسيطة. ومعها يتراسل الفورن (Alphorn) المستخدم كآلة حماية وآلة إشارات.

لاوته (Laute): (عربية، العود في الأسبانية Laud) .**1**: في نسقية الآلات الموسيقية تكون الأعواد آلات وترية مركبة، تشد الأوتار فيها بصورة موازية لمضخّم الصوت (Resonator). وقد انتمى العود طويل الرقبة إلى أقدم النماذج، والذي وجدت دلائل عليه في الألف الثاني ق. م. في بلاد الرافدين.

وإلى هذه الآلة ينتمي كل من الطنبور والسيتار وكذلك الفيدل في بلاد الغرب مع كل ما تفرع عنها. أصبح العود القصير الرقبة معروفاً بعد العصر المسيحي كآلة عربية (مع جسم له بطن) مثل الآلة المشرقية الآسيوية بي - با (مع لسان خشبي). **2**: تطور العود العربي بالمعنى الدقيق في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في أسبانيا من العود العربي. وهو الآن يوجد تحت تسمية (laute) قصير الرقبة.

لغاتو (Legato): (إيطالية). توحيد الأنغام. في الغناء وفي آلات النفخ لا يحصل انقطاع لدى توحيد (Legato) بل استمرار النفس،

على آلات اللمس يحرر مفتاح مضغوط إلى الأسفل فقط في لحظة ضرب مفتاح آخر. في حال آلات السحب توجد عدة أنغام على سحب القوس. عكس (Legato) هو (Staccato).

لاير (Leier): (إغريقية Lat : Lyra -) تسمية جماعية تطلق على آلات سحب وترية مؤلفة من جسم للصدى ومن قطعتي خشب تشدّ بهما الأوتار، وهذه الأوتار تثبت على جسم التردّد وعلى حافظ الأوتار، الذي من خلاله تشد القطعتان الخشبيتان مع بعضهما البعض. في العصر القديم كانت (Leier) مثل القيثارة، الليرا والفورمنكس منتشرة على نطاق واسع. أيضاً في العصر الوسيط الأوروبي كانت (Leier) وكذلك الأشكال الممزوجة من (Leiern) والهارب والقانون القديم مفصلة كثيراً. وقد وجدت في البلدان الشمالية موصوفة كروت (Rotta)، وقد تحولت اللاير لتصبح اللاير الدوار. الذي تختلف صناعته عن اللاير الأصلي.

لايما، ليما (Leimma, Limma): (إغريقية Leimma) «بقية» «ما تبقى». ضمن السلم الفيثاغوري (← التقسيم الفيثاغوري) نصف الصوت الأصغر (دياتوني). وهو يظل بوصفه بعداً باقياً. عندما يؤخذ من الرباعي درجتان كاملتان (الديتونوس، الثلاثي الكبير الفيثاغوري (: (3:4) : $(8:9)^2$ = (243:2,56) (للحساب الموسيقي ← Komma). إذا طرح المرء اللايما (Leimma) من الصوت الكامل (8:9). عند ذلك سيحصل المرء على نصف الصوت الأكبر، الأبوتومه (die Apotome). وهذا الفرق بين أبوتومة ولايما يساوي الفاصلة Komma الفيثاغورية. في الأصل سميت لايما (حسب فيلولاوس) في حجم فائض الرباعي فوق درجتين كاملتين ديزيس (Diesis). على أن أستخلاص لايما الواصل إلينا (Leimma)، يعود هذا إلى أفلاطون تيمانوس 36A.

لايترآيغن (Leitereigen): هي تلك الأنغام التي تنتمي إلى السلالم (الدياتونية) للمقام الأساسي لقطعة موسيقية، أما ما هي غير (Leitereigen) «عائدة إلى السلم» فهي بالمقابل التغيرات الكروماتية لهذه الأنغام.

لايتتون (Leitton): نغمة منظور إليها بوصفها مستقلة قائدة لنغمة أخرى من حجم ثنائي صغير، وهي تقع في الغالب نصف صوت تحت الأساسي (Tonika)، في دو ماجور لنغمة سي، وهي e يمكن أن توجه هبوطاً وتظهر هنا من الدرجة الرابعة حتى الثالثة: فا - مي.

ربط (Ligatur): (لاتينية Ligatura): **1**: في التنويط القابل للقياس الربط المكتوب لنوطات متعددة وصولاً إلى علامة نوطة موجزة. **2**: الربط المكتوب المستخدم منذ القرن السادس عشر (إيطالية legatura) من الأنغام المفردة العليا المتساوية من خلال قوس (ربط)، يجمع النوطات إلى قيمة نوطة وحيدة، بصورة خاصة النوطة المربوطة على جزء الإيقاع الجيد (المشدّد) (Synkope).

لي، لي لي (Lü, Lü-Lü) (صينية): نصف صوت صيني ضمن Lü- Lü المسماة السلسلة الكروماتية لاثني عشر Lü وحدة الاثني عشر لو Lu تنتج سلم المادة التي تحتوي على ذخيرة النغمة الكاملة ذات الاثنتي عشرة نغمة للموسيقى الصينية في علاقة موسيقية فعلية لكن لا تجد استخداماً. أما الاثنا عشر لو lu والعائدة إلى القرن الثاني قبل المسيح والمعروفة بصورة عامة استخلصت من خلال دوائر الخماسيات إلى جانب الأنغام الأساسية الخمسة (للخماسيات الخمسة الأولى: دو - صول - ري - لا - مي) توجد سبعة أنغام مساعدة إضافية.

ليرا (Lyra): (إغريقية - لاتينية) **.1**: ما يسمى «عود السلحفاة»

للعصر القديم الإغريقي، وهو قريب من القيثارة. كجسم يصدر الصدى استخدم بالدرجة الأولى الجسم المدرَّع للسلحفاة ولاحقاً صممت أشكال مشابهة بديلة من الخشب. امتلك العود (LYRA) أذرعة قائمة مستقيمة أو منحنية، كانت في الغالب سبعة أوتار مشدودة عليها، وكانت تعزف عليها بواسطة ريشة **.2**: ضمن مفهومي «Lira da brace'io» و«Viola» كآلة السحب مستخدمة في عصر النهضة، وتعود إلى الفيدل المستخدمة في العصر الوسيط. المميز هو وترا الباص المشدودان فوق لوح المقبض والموجودان جانباً.

ملودي - أمبيتوس (Melodie - Ambitus): مجال لحن ما (مسافة النغمة الأعلى من النغمة الأدنى): تخدم في ما قبل الموسيقى الحديثة لتحديد المقام الكنسي، التي تنتمي إلى لحن ما.

ملويوئي (Melopoie) (إغريقية): (melopeila) من (Melos) و(poiein)، «طريقة لصنع (أغنية)». في نظرية الموسيقى القديمة تكوين اللحن والنظرية حوله، مادامت تعود إلى خطوات الأبعاد المتاحة وتركيباتها.

ملوس (Melos): (إغريقية melos) «عضو»، «طريقة»، «أغنية» مفهوم أساسي للموسيقى الإغريقية. في نظرية الموسيقى موضوع الهارمونيك.

منزور، منزورال - موسيك (Mensur, Mensural-Musik): (من اللاتينية mensura «قياس») **.1**: القياسات المميزة بالنسبة إلى آلة ما والمحددة للضبط، طبيعة الوقع وطريقة العزف ومن ثم علاقات القياس، في الاورغن علاقة مدى الأنبوب بالنسبة إلى طوله، والذي يمكن أن تختلف بين 5 : 1 و 30 : 1. قياس متسع ينتج أنغاماً لينة ومكتملة، فيما القياس الضيق ينتج أنغاما حادة لكن غنية. **2**: القياس

(Mensur) هو المفهوم الأساسي لـ (musica mensuralis)، للموسيقى المتعددة الأصوات من القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر، والتي تشترط تثبيتا تاماً لاستمرار النغمة في تنويط القياس (Mensural-Notation) من خلال القياس تتحدد هنا صلاحية (قياس الزمن) لقيم النوطات المفردة. والمرء يميز بين قياس تام (ثلاثي الأجزاء) وقياس غير تام (ثنائي الأجزاء).

منزورال - نوتاسيون (Mensural-Notation): طريقة تكونت في القرن الثالث عشر في ما يخص التسجيل الموسيقي، الذي يدلل بواسطته لأول مرة (بخلاف تنويط الحالة السابقة عليها) على القيم الإيقاعية من خلال شكل النوطة وقياسها: ولقد وصفت (Mensural - Notation) لأول مرة من قبل (Franco von Kõln) في عمله (Ars cantus mensurabilis) نحو (1280). كل قيم النوطة تعود إلى (Longa perfecta)، حيث يحدد استمراره على أنه تام.

مَزه **(Mese)** (إغريقية mese): «الأوسط»، النغمة المتوسطة. النغمة المركزية في نسق الصوت الإغريقي. في نسق شامل لأوكتافين (teleion) من a حتى A تكون a هي الميزة. وهي تقع حول رباعي من (Hypate) وخماسي من (cpete).

تغيير (Metabole) (إغريقية metabole): في النظرية الموسيقية الإغريقية بصورة عامة الإشارة إلى التبدل «الانتقال» أو التحويل. في الإيقاع يعني (Metabole) أي التبدل من السرعة أو بيت الشعر.

في نظرية اللحن يعني تبدل جنس الصوت المقام، اللحنية (أو تبدل نغمة مفردة) موقع الصوت (Ethos).

مزج (Mixtur): (لاتينية mixtura) مدى الأورغن الذي تنطلق لديه بوقت واحد مفاتيح متعددة (ثلاثة حتى ثمانية، في العصر

الوسيط حتى أربعة وعشرين)، وتعطي للأورغن تلويناً نغمياً مثالياً شديد الروعة. إلى جانب الصوت الأساسي ينطلق مقطع من سلسلة الصوت العالي، في الأغلب أوكتافات وخماسيات أو اثني عشريات، أحياناً أيضاً ثلاثيات منقولة أوكتافياً.

تحويل (Modulation): في الموسيقى المقامية ماجور/ مينور المقصود من قبل فيبر يعني Modulation حسب ريمان (Riemann)، قاموس الموسيقى ص724. الانتقال من مقام إلى آخر، وما يعبر عنه حديثاً، تبدل المقامية، انتقال معنى الواقع الأساسي (Tonika) إلى واقع آخر. هنالك شرط للتحويل (Modulation) وهو أن مقام الانطلاق لقطعة موسيقية يثبت بصورة واضحة من خلال أكورداته المميزة. وهو يتحقق من خلال إعادة تفسير معنى أكوردات مقام الانطلاق في المعنى، الذي يعود إلى الأكوردات في مقام الهدف (الجديد). يكون التحويل نهائياً، عندما يثبت الصوت الأساسي (Tonika) الجديد بكل وضوح من خلال (معادلة) محط. أما المعيار بالنسبة إلى التحويل فهو قرابة المقامات أو قرابة الأنغام الرئيسية. لذلك فإن إعادة التفسير تحدث في المرحلة الكلاسيكية للموسيقى المقامية ماجور/ مينور من خلال سلاسل أكوردات منمطة في قليل أو كثير. إذا كان يفترض أن يحوَّل مقام ماجور إلى صول ماجور (الشكل الأبسط للتحويل)، عند ذلك تعني سلسلة الاكوردات .1: أساس (Tonika) الانطلاق (T): دو - مي - صول (– دو). 2: مسيطر (D): صول - سي - ري. 3: لا إعادة تفسير : D (للمقام القديم) = T (للمقام الجديد). 4: D (للمقام الجديد): ري - فا دييز - لا (ري): 5: هدف الصوت الأساسي (Tonika): صول - سي - ري. في المرحلة اللاحقة للموسيقى المقامية ماجور/ مينور يتنازل المرء عن مثل تقدمات الاكوردات هذه، التحويل بمعنى حدث

مقامي مستقل يستبدل أكثر فأكثر من خلال الاستبدال الانهارموني (Diatonik) بأكوردات سباعية مخفضة، مثلما يصفها فيبر (انظر أعلاه ص 424 من هذا الكتاب.

ليّن (Moll): (لاتينية mollis)، «عذب» «مسترخ». واحد من جنسي الصوت الاثنين الحديثين (Moll). تعني جنس الصوت «اللين» مع ثلاثي صغير (وسداسي صغير) في السلم. على النقيض من الماجور الواضح توجد الآن في الممارسة ثلاثة أشكال من سلالم المينور مع موقع مختلف لخطوات نصف الصوت المميزة:

أ - المينور (الصافي) الطبيعي:

لا - سي - دو - ري - مي - فا - صول - لا

1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

ب - المينور اللحني:

لا - سي - دو - ري - مي - فا دييز - صول دييز - لا

1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 1 $\frac{1}{2}$

جـ - المينور الهارموني:

لا - سي - دو - ري - مي - فا - صول دييز - لا

1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

منذ عمل جيوزيفو تسارلينو (Institutioni harmonische) (1558) ينظر إلى النغمة الثلاثية ماجور ومينور، وهما الأكوردان الاثنان اللذان تقوم عليهما كل الاكوردات الأخرى. والاثنان يتميزان من خلال ضبط نغمتهما الوسطى، التي تشكل في المينور ثلاثياً صغيراً وفي الماجور ثلاثياً كبيراً حول الصوت الأساسي: لا - دو - مي أو لا - دو دييز - مي.

وحيد الوتر (Monochord): (إغريقية monos «وحيد» وchorde «وتر»، آلة موسيقية يقال إن فيثاغورس قد اخترعها لتبيان فروقات ارتفاعات الصوت. وهو يتألف من صندوق تردد قائم الزوايا مع وتر واحد أو أوتار عديدة تستند أو تثبت على نقطتين وتقسم بشكل ما من خلال مشط قابل للحركة. هنالك سلم مرسوم على صندوق التردد يعيّن نقاط التقسيم المفردة من أجل التبيان المطلق للأبعاد.

غناء منفرد (Monodie): (إغريقية monos): «وحيد» و(ode) «غناء»، «أغنية») .1: غناء أول (Solo) مرافق الأتيا في التراجيديا الإغريقية (لدى يوروبيدس) .2: في القرن السابع عشر بداية في (Florentiner Camerata) غناء أول (Solo) مجرب ومواجّه، كان موجهاً ضد التقليد البوليفوني كما كان يهدف إلى تفسير النص وعرض الانفعالات المتضمنة فيه. هذه المونودي «الحديثة» فهمت بوصفها إدراكاً راجعاً وإعادة إحياء للموسيقى القديمة وتشكلت كأساليب إنشاء مع تكوين جملة الباص العام قبل كل شيء في الأجناس الأوبرالية وسولوما دريغال.

موتتوس، موتتّه (Motetus, Motette): (فرنسية قديمة، تصلح في الفرنسية القديمة: (mot)، «كلمة» «بيت شعر»، «جزء من بيت شعري». في الموسيقى المتعددة الأصوات تُدعى (Motetus) في القرن الثالث عشر الصوت العالي المؤلف لـ «تنور» (على الغالب

مقطع من الكورال الغريغورياني). ومن ثم جملة لصوتين أو لأصوات عدّة. جزئياً لدى كل صوت نصّ خاص به ديني أو دنيوي، لاتيني أو فرنسي.

متحرّك (Motiv): (لاتينية متأخرة: motives) في نظرية الموسيقى منذ القرن الثامن عشر المجموعة الأصغر من الأنغام، التي لها معنى موسيقي خاص من شأنه أن يدرك تشكيلياً بوصفه وحدة معنى.

موزيكاليشه لوجيك (Musikalische Logik): المصطلح الذي صكه يوهان نيكولاوس فوركل عام 1788 ويعني الحالة التي ترى، بأنه انطلاقاً من تطور الموضوعات والمواقف ومن توحيد الأكوردات ينشأ انطباع علاقة ملزمة، تبين من خلالها بقية موسيقية مستقلة عن مرجعيات (النص) المعنوية بنية مغلقة. وقد تصور هوغوريمان في عام 1873 المنطق الموسيقي بوصفه أطروحة عن الوظائف المقامية للاكوردات وعن أطروحة تمثل الوقع (Klang): وظيفة تعني إبان ذلك الارتباط القانوني لقيمة ما بقيمة أخرى أو مجموعة من القيم. وهكذا تكون النغمة الثلاثية الرئيسية (Tonika) مرتبطة بمسيطراتها الاثنتين، في كل بنية أكوردية يمكن إرجاعها إلى واحدة من هذه الوظائف للأنغام الثلاثية. كل واحدة من هذه النغمات الثلاثية يمكن أن تمثل من خلال واحدة من أنغامها المفردة أو أبعادها.

موزيكاليشه أكسنت (Musikalischer Akzent): في العصور القديمة اللحظة «الغنائية» «للغة» التي حددت بالعلامة البروسودية (التبادل بين اللغة والموسيقى) (وغيرها ,actus, gravis, circumflexus Longa, brevis). في الحضارة الإغريقية تمركز التأثير في ذكر المقطع الحامل للتشديد لكلمة ما من خلال تشديد موسيقي وهذا يعني رفع وخفض الصوت، في اللاتينية حدث ذلك أولاً من خلال

ضغط النفس، ما يسمّى تشديد الضغط. والضغط الديناميكي أو التنفسي. إن جزءاً من العلاقة البروسودية أخذت لاحقاً في كتابة النوطة البيزنطية وفي كتابة الإشارات.

قوس الموسيقى (Musikbogen): هو أكثر الآلات الوترية بساطة مع وتر واحد ونادراً مع عدة أوتار تشد بعصا مقوسة، تنقر سحباً، تضرب أو تسحب. تنتج عدة أنغام من خلال قبض الوتر أو إخفاء العصا من أجل تردد الصوت ولتضخيمه يوجد تجويف الفم أو التقبب المصنوع لهذا الغرض.

انتشر قوس الموسيقى الآن في أفريقيا الجنوبية وكذلك في الهند وأوقيانوسيا وحتى في أميركا اللاتينية. بطريقة خاطئة حدث في عام 1900 خلط من قبل الإثنولوجيين بين قوس الموسيقى وقوس الرماية.

تقليد (Nachahmung): بمعنى تقنية الجملة تقليد مقطع لحني لصوت من خلال صوت آخر.

نخشلاغ (Nachschlag): نوطة واحدة أو عدة نوطات زخرفة تكون مرتبطة بالنوطة الرئيسية السائرة قدماً وتقصّر قيمتها الزمنية: مفهوم التعاكس بالنسبة إلى نوطات الزخرفة أمام النوطة الرئيسية تسمى اقتراح Vorschlag.

ناتورتون، ناتورّايهه (Naturton, Naturreihe): الأنغام المنطلقة على آلة نفخ فقط من خلال طريقة النفخ. والنغمة الطبيعية الأولى تطابق النغمة الأساس لأنابيب النفخ. بواسطة ضغط الريح القوية أو بواسطة توتر الشفتين العالي (تقنية النفخ العالي) تنشأ الأنغام العليا لنغمة الأساس. النغمة العليا الأولى (أوكتاف نغمة الأساس) هي النغمة الطبيعية الثانية، النغمة العليا الثانية (اثنا عشر = أوكتاف + خماسي). أيضاً تسمى نفخاً خماسياً، وهي النغمة الطبيعية الثالثة وهكذا.

لدى معظم آلات النفخ الصفيحية تستخدم موسيقياً فقط الأنغام الطبيعية لنظام أكثر علواً، في حين أن الأنغام الأساسية لم تنتج الإنتاج ذاته بسبب المقياس الضيق، على النقيض من الآلات الوترية، حيث تدخل الأنغام العليا الأولى بشكل أكثر وضوحاً من ذلك النظام الأكثر ارتفاعاً.

النغمة الثلاثية الجانبية (Nebendreiklang): في نظرية الهارموني المقامية ماجور/ مينور النغمة الثلاثية التي ليست مبينة على الدرجات الأساسية للسلم (على الدرجة 1، 4، 5: أساس (Tonika). مسيطر، تحت مسيطر) وإنما على الدرجة 2، 3، 6 و7. وهي تشتق من الأنغام الثلاثية الرئيسية وتصلح كممثلة لها ((musikalische (Logik)).

نبن ميتل تون، بارامِزه (Nebenmittelton, Paramese): (إغريقية): Ton, Paramese «إلى جانب الميزة».

نبن تونوتن، نبن تون (Nebentonnoten, Nebentöne): في السياق الهارموني الأكوردي الأنغام الهارمونية والغريبة عن الهارمونية (الأنغام المجاورة الدياتونية أو الكروماتية) لدى الاعتراض، والانتقال، ونوطة التبدل والاستباق.

المقامات الثانوية (Nebentonarten): المقامات المنجزة بوضوح قليل أو كثير إلى جانب المقام الأساسي في قطعة موسيقية مقامية ماجور/ مينور. كمقامات ثانوية تصلح بصورة خاصة مقامات الخماسي ومقامات الثلاثي الصغير وقرابات الثلاثي الكبير، في دو ماجور إذاً صول - فا - لا - لا بيمول - مي - ومي بيمول ماجور ومي بيمول مينور. في نسق الأنغام الكنسية في العصر الوسيط تعني الكلمة (plagale) رباعياً أعمق من المقامات الحقيقية التي تحمل الاسم ذاته (Hypotonarten) تحت المقامات.

ناتِه (Nete): (إغريقية) (nete) «الأدنى» مثلما هو الحال في مصطلح (Hypate) تعني كلمة (Nete) عكس ارتفاع الصوت و(Nete) هي النغمة المترددة كأكثر ما تكون ارتفاعاً في نسق الصوت الإغريقي. النغمة الموجودة إلى «جانبها» تسمى (paranete)، والتي تجاورها «Tritte» = النغمة الثالثة المحسوبة هبوطاً من (Nete).

إشارة/ حركة (Neumen, Neumen - Notation): (إغريقية neuma) علامات مختلفة إقليمياً لكتابة النوطة الكنسية قبل نشوء كتابة النوطة البيزنطية والغربية المبنية على النسق الخطي (نسق التنويط). ويبقى موضع سؤال، إذا كانت هذه الإشارات قد انطلقت من العلامات الشيرونومية (cheironomie اليدوية) للموسيقيين المسيحيين الأوائل ومن علامات التشديد لعلماء النحو في الثقافة الإغريقية المتأخرة (النبرة الموسيقية). الإشارات (Neumen)، التي تعود إلى القرن التاسع، من المتوقع أنها خدمت كدعامة للذاكرة بالنسبة إلى المغنين وكآلة للتحكم بالنسبة إلى التشكيل الموحد الموجه وإلى نشر موضوعات الغناء الديني في الإمبراطورية الكارولنجية. وهي تحدد اتجاه اللحن وتعطي إشارات للإيقاع وطريقة التنفيذ. ومنذ القرن الحادي عشر سجلت ونوطت الإشارات على خطوط. حيث صار من الممكن تحديد ارتفاع الصوت بكل وضوح.

أبعاد حيادية (neutrale Intervalle): مفهوم كونه الإثنولوجيون الموسيقيون لتحديد الأبعاد في الثقافات الموسيقية غير الاوروبية، التي يقال عن قياسها بأنه «غير عقلاني» لأنها لا تنطلق من طريقة «موسيقية» داخلية عقلانية في بناء الأبعاد، كما لا تنتمي إلى نسق صوت مقسم صافيا ولا فيثاغورياً ولا معدلاً. وهكذا يقع مثلاً الثلاثي الحيادي بين ثلاثي (الماجور والمينور) الكبير والصغير وهو ليس مقسماً فيثاغورياً (ديتونوس 81: 64 - 32: 27) وليس هارمونياً صافياً

(4:5 و 6:5) ولا معدلاً متساوي الاهتزاز $\sqrt[12]{2^3}$ (صغيراً) أو $\sqrt[12]{2^4}$ (كبيراً).

الأراضي المنخفضة (Niederländer): الأراضي المنخفضة حدّدتها كتابة تاريخ الموسيقى في زمن فيبر بالمؤلفين الموسيقيين المتحدثين باللغة الفرنسية (ونادراً جداً) باللغة الفلمنكية والمنتمين إلى الأقاليم الشمالية من فرنسا ولا سيّما ديوزيه كامبري. وهؤلاء طبعوا بطابعهم من القرن الخامس عشر حتى أواخر القرن السادس عشر بالدرجة الأولى في خدمة البلاطات بداية في ايطاليا ومن ثم الأقاليم الناطقة باللغة الألمانية، تطور تعددية الأصوات الدينية والدنيوية. إذا أردنا أن نذكر المؤلفين الأكثر أهمية يمكن أن نعد من الجيل الأول غيوم دوفاي، جيل بنكوا ويوهانس أوكغهم، من الجيل الثاني جوسكين دسبري جاكوب أوبرشت، وهاينريتش إسحاق ويوهانس موتون، من الجيل الثالث أوريان ويللاير ونيكولاس غومبرت، ومن الجيل الأخير فيليب دي مونت وأورلاندودي لاتسو. يعود مصطلح «الأراضي المنخفضة» إلى سؤال جائزة من الأكاديمية الملكية للعلوم والفنون في الأراضي المنخفضة «ما الإنجازات التي حققها سكان الأراضي المنخفضة في القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر في مجال فن الموسيقى» وقد ربح الجائزة رافائيل جورج كيزيفتر.

اهتزازات عالية (Obertöne, Obertonreihe): حدث اهتزاز قابل للإدراك كصوت منتج من مادة قادرة على التردد (Resonanz) يتألف ليس من اهتزازات جيبية بسيطة وإنما من وقع (Klang) مركب من أصوات عليا، وهذا يعني من سلسلة من أصوات جزئية مهتزة فوق الصوت الأساسي. وهكذا يهتز ما اكتشفه مارين مرسين 1627 على سلسلة الأصوات الطبيعية للبوق ونشره في الهارمونية العالمية (paris 1636/7 L'Livredes consonance bes, kap x111 p)، الوتر ليس

بصورة كاملة وإنما في الوقت ذاته أيضاً في أجزائه (2/1، 3/1، 4/1 وهكذا، طول الوتر) هذه الاهتزازات الجزئية يمكن أن تسمع كأصوات جزئية. الأصوات الجزئية الستة عشر الأولى تنص:

حيزات الأوكتاف:

1	2	3	4	5 ←
دو	دو. صول	دو. مي. صول. (سي).	دوَ . ريَ . ميَ . (فاَ دييز) . صولَ . (لاَ) . (سيَ) . سيَ .	دوً ←

الأصوات الجزئية:

1	2	3
1	← 2	4: 5: 6: 7: 8 : 9 : 10: 11: 12: 13: 14: 15 : 16

(مثلما نقرأ من إشارة التقسيم علينا أن نقرأ من الأعداد النظامية للأصوات الجزئية أيضاً علاقة عدد اهتزازات أبعادها، وهكذا توجد دو الرابعة والصوت الجزئي السادس صول في علاقة 6:4، أي 3:2 بما في ذلك في علاقة خماسي). انطلاقاً من اكتشاف مرسين استخلص رامو 1722 'Traite النتائج المتعلقة بنظرية الموسيقى لنظرية الموقع الطبيعي: علينا أن نرجع العلامات الجوهرية للهارمونية الأكوردية إلى سلسلة الأصوات العليا المعطاة من الطبيعة، وهكذا النغمة الثلاثية ماجور 6: 5 :4 (4،5،6 صوت جزئي) الأهمية المركزية للصوت الأساس في النغمة الثلاثية واتجاه نغمة الخماسي (المسيطر) النغمة الأساس. وبذلك يصلح له النسق المقامي ماجور/ مينور للهارمونية الأكوردية كمعطى طبيعي.

قصيدة غنائية (Ode): (إغريقية) (ode) (غناء) «أغنية». بخلاف ميلوس الإغريقي تعني (ode) الترنّم، التنفيذ. هذا المصطلح لا يسمي نوعاً بعينه وإنما كل ما نعني، المؤلفات هي مع مسميات أخرى.

الثامن (Oktave): (لاتينية octava) **.1**: الدرجة الثامنة في السلم

الدياتوني (Diatonik) التي أشير إليها منذ القرن العاشر بذات الحرف الصوتي مثل نغمة الانطلاق الـ (Kanonik) تعرف الأوكتاف بوصفه تناسب الأبعاد الأكثر بساطة (1:2)؛ فيزيائياً هو الصوت العالي الأول في سلسلة الأصوات العليا المعطاة من الطبيعة، الأوكتاف هو التناغم مع درجة الانصهار الأعلى. والمرء يتحدث عن هوية (أوكتاف) لنغمتين موجودتين في مساحة أوكتاف .2: الأوكتاف يدعى أيضاً كلية الأصوات الواقعة ضمن بعد أوكتاف. أما مجالات الأوكتاف فتتحدد من خلال حروف كبيرة أو صغيرة ومن خلال خطوط مضافة أو أعداد، مثلاً دو" أو دو3 أو نقيض دو يشار إليها دو. ولا يمكن للأوكتاف مثل كل الأبعاد مجزأة (في التناسب 1:2) أن تقسم إلى جزئين كبيرين بالتساوي، لأنه لا يوجد بُعد يضرب بذاته وينتج 1:2.

بداية الإدراك المعدل المتساوي الاهتزازات الحديث للأوكتاف وكتسلسل متواصل لاثني عشر نصف صوت كبير متساوية يمكن من التقسيم إلى بعدين كبيرين متساويين تماماً، بالتالي إلى صوتين ثلاثيين معدلين مؤلف كل واحد منهما من ستة أنصاف أصوات معدلة ومن ثلاثة أصوات كاملة معدلة.

أوركستيك (Orchestik): تسمية تعبر عن الارتباط الوثيق بين غناء المجموعة أو الجوقة (Chor) وبين الحركات الراقصة. من (Lexis) (طريقة، الكلام، النص اللغوي)، (Melos) (طريقة الغناء، أنغام الغناء والآلات) و(Kinesis somatike) (حركة الجسم، العلامة الراقصة الواضحة، أجسام سهلة الحركة)، التي كان يمارسها كور الدراما الإغريقية تحت قيادة الكوريفايوس على الأوركسترا وعلى مكان الرقص النصف دائري للكور قبل مشهد المسرح القديم.

أورغانوم (Organum): (إغريقية organon أو لاتينية):

(organum) «أداة» «آلة» وبصورة خاصة الاورغن). تسمية تعود إلى بداية العصر الوسيط وبصورة خاصة منذ القرن التاسع عن الأشكال المتوارثة لمتعدد الأصوات. أطروحة الأورغانوم الأكثر قدماً، وفي تعلم الموسيقى (قبل 900) ثبت كتابياً الشكلان الاثنان المسميان (Diaphonia) (النقيضان) لأورغانوم الخماسي الموازي والأورغانوم الرباعي الموازي فاقد الصلاحية. الصوت العالي (vox principalis) هو لحن كورال غريغورياني بينما الصوت المنخفض (vox organalis) هو صوت مضاف حديثاً. هذا الاورغانوم «القديم» في الوقت الذي اعتمدت فيه تعددية الأصوات لتزيين الغناء الكنسي، ارتجالاً، استبدل نحو عام 1100 من قبل أورغانوم «جديد» عرف تبدل نوعية الأنغام (التناغم والأوكتاف «موصولان» (Konjunkt)، الخماسي والرباعي «مفصولان» (disjunkt)) في ارتباط مع الحركة المعاكسة وتصالب الأصوات (الأورغانوم «منتشر») الأورغانوم دخل في التأليف الموسيقي كتعددية أصوات (منجزة كتابياً) منذ النصف الأول من القرن الثاني عشر (خط يد من قبل (سانت مارتيال في ليموج) في مدرسة نوتردام 90 /1160–50 /1230) تظهر للمرة الأولى المعالجة الكورالية المتعددة الأصوات، التي يسير فيها الكورال، المغني الأول بوصفه صوتاً منخفضاً تحت الأصوات المرتفعة. أيضاً (Kontrapunkt, Motetus).

أورغل بونكت (Orgel punkt): نغمة طويلة مستمرة في صوت الباص تبنى عليه الأصوات الأخرى مقامياً بصورة مستقلة نسبياً علاقة متوترة. الشكل الأبسط هو البوردون (Bordun).

سيرينكس، بنزفلوته، بانفلوته (Syrinx, pansflöte Panflöte): (إغريقية) آلة نفخ مؤلفة من عدد من الأنابيب المحزومة القاعدة مغلقة من الأسفل تُنفخ في العادة على هامش علوي صقيل ذي ثقوب. هذه الآلة المنتشرة في كل أرجاء الأرض تختلف فيما بينها تبعاً لعدد ومادة وطريقة بناء الأنابيب.

المتوازيات (Parallelbewegung): هي تقدمات صاعدة أو هابطة لصوتين أو أكثر في اتجاه واحد لمسافة باقية كما هي (مثلاً: فا - دو ري - لا مي - سي). الأورغانوم الموازي (Organum) بوصفه الشكل الأقدم لتعددية أصوات غريبة موصوفة هو حركة موازية في تناغمات كاملة. في الوقت الذي تمثل فيه الحركة هنا كما لدى غناء مواز طبيعي، عادي (غير مكتوب) في متوازيات خماسية ورباعية مبدأ تشكيل النغم المركزي، حرّمت من الأساس نظرية الموسيقى الأوروبية منذ القرن الرابع عشر بالإشارة إلى استقلالية الأصوات المعرضة للخطر من خلال التناغمات متوازيات أوكتافات ومتوازيات خماسيات. في نظرية الهارموني للهارمونية الأكوردية تم توسيع دائرة تحريم المتوازيات لتصل إلى تحريمات جزئية متعددة (متوازيات النبرة، ومتوازيات غير ظاهرة ونقيض المتوازي). وهي تبقى على كل حال مثَار خلاف في كثير أو قليل.

بارالـيـل تـون آرت، بـارالـيـل كـلانـغ (Paralleltonart, Parallelklang): كل نغمة ثلاثية لديها بصورة مشتركة مع نغمة ثلاثية أخرى لجنس صوت جزئي معاكس بعد الثلاثي الكبير ونغمتها الأساسية توجد حول النغمة الأساسية للنغمة الأخرى في علاقة ثلاثي صغير.

مثال على ذلك الثلاثي الكبير في النغمة الثلاثية دوماجور (دو - مي - صول) والثلاثي الصغير في النغمة الثلاثية لا مينور (لا - دو - مي). المقامات المتوازية هي تلك الازواج من مقامات ماجور ومينور، التي لها ذات النوع وذات العدد (أو ليس لها) والعلاقة السابقة (b #): لا بيمول هي المقام الموازي لـ دو ماجور (لكل واحد لا توجد علامة)، صول ماجور من مي بيمول (لكل واحد #)، فا بيمول من لا بيمول ماجور (لكل واحد b4) والعكس صحيح.

باساجنه شبيل، باساجه (Passagenspiel, passage): (فرنسية من اللاتينية passagio «سَيْر») وتعني مقطعاً شديد الغنى تقنياً بواسطة العازف المنفرد (Solo). إما كفقرة من السلم وإما كأكورد متتابع.

بدال (Pedal): (لاتينية: pes «قدم») أقدم الآلات ذات المفاتيح، رافعة القدم في آلات المفاتيح، الهازب وآلة القرع pedale هي بصورة خاصة جزء مكون مركزي للاورغن. حيث تشكل مجالاً واسعاً لعزف القدمين. ولا تستخدم فقط لعزف الباص وإنما لتبيان النغمة الرئيسية (cantus firmus) لجملة متعدّدة الأصوات.

بلوغ (Pelog): (جاوية)، السلم الموسيقي الموجود إلى جانب (Salendro) في نسق الموسيقى الجاوية والبالية. وهو سلم مؤلف من سبع درجات، يستخدم منه طبقاً للممارسة الموسيقية الخماسية فقط خمس درجات. وهو ينظر إليه بوصفه مقاماً حزيناً وسوداوياً. يتألف سلم (Pelog) في مقابل وجهة النظر التي يمثلها فيبر ومرجعياته من سبع خطوات كبرى واضحة وغير متساوية.

خماسي الأوتار/ خماسي الأصوات (Pentachord): (إغريقية: pente «خمسة» وchorde «وتر») في مجال نسقية الصوت للأنساق الموسيقية الخماسية بالنسبة إلى البناء مقطع سلمي معياري من خمسة أصوات (بخلاف التتراكورد ذي الأربعة أصوات)، يتألف الكورد الخماسي في الغالب من أصوات كاملة ومن ثلاثي صغير:

سلم بخمس درجات (Pentatonik): مثال على ذلك دو - ري - مي - صول - لا، قائماً على الكورد الخماسي وعلى سلسلة الخماسي صعوداً دو - صول - ري - لا - مي أو سلسة الرباعي هبوطاً دو - صول - ري - لا - مي، وهو لا يتجاوز خطوة الخماسي. في الغالب يتم تجاوز خطوات نصف الصوت. إلى جانب

هذا يوجد في اليابان وإندونيسيا واحتمالاً في بلاد هيلاس القديمة خماسي نصف صوتي مثال على ذلك مي - فا - لا - سي - دو. السلالم الخماسية منتشرة في العالم، أما موطنها الأصلي الأقدم فهو التيبت والصين وقد استخدمت في الفن الموسيقي الأوروبي الحديث في نهاية القرن التاسع عشر كوسيلة أسلوبية تهتم (Exotismus) أو تعزيز لروح الاستشراق (Orientalismus) من قبل جياكو، مو بو شيني كلود ديبوسي وبيلا بارتوك، ومع السلم الخماسي القديم وغير الأوروبي تتراسل تصورات كثيرة رمزية وميثولوجية عددية. كثير من آلات الألحان مثل (Panflõte)، أورغن الفم آلة الفونع ألهازب، والعود والتستهر الشرق آسيوية أنما هي مقسمة تبعا للدرجات الخمس.

فونوغرامّ أرشيف (Phonogrammarchive): نحو انعطافة القرن نشأت مؤسسات تؤسس مصادر طبيعية صوتية akustisch للبحث العلمي ولا سيّما النظري ومن ثم تجمع وتؤرشف. وكان الفونوغراف هو أساس هذا الارشيف الصوتي وبصورة خاصة الغراموفون والأسطوانات، ولقد تأسس أرشيف الفونوغرام عام 1899 في أكاديمية العلوم في فيينا وتبعه ارشيف باريس 1900، عام 1902 في برلين وفي عام 1903 في سان بترسبرغ.

فونوغراف (Phonograph): (إغريقية، (phone) «صوت» (graphein) «يكتب») جهاز اخترعه في عام 1877 توماس ألفا إديسون في الولايات المتحدة الأميركية من أجل إعادة أحداث صوتية مخزنة، في حال الفونوغراف تنتقل اهتزازات الهواء الملتقطة من خلال قمع (لصوت حديث أوصوت غناء) إلى قرص دوار وهذا يضغط قلم التقسيم المثبت عليه، الذي يساق من خلال لولب براغي على طول أسطوانة شمعية دوارة تحرك باليد بصورة مختلفة عميقاً في الأسطوانة

الشمعية المزودة في الأصل بطبقة قصدير ملقاة عليها، حيث يحرك قلم الحس القرص الدوار حيث يعود الحدث الصوتي إلى الهواء من جديد. لدى الإستمرار في تطور الفونوغراف، حيث أخترع إميل برلينر الغراموفون عام 1887، لم يعد قلم الكتابة يحفر خطوطاً عميقة متعددة في الأسطوانة الشمعية وإنما (تقريباً) خطوطاً متساوية العمق متجهة جانباً بشكل حلزوني في صفيحة دوارة حول المحور «الأسطوانة» (Schallplatte)، وهذه كانت تتألف من شمع حساس دون أن يكون قابلاً للاستخدام سريعاً وبلا عقبات، لكن بعدما طور برلينر بالطرق التشكيلية الكاتفانية صفيحة مقابلة من (negative) من الصمغ وطحين الأردواز من طبقات معدنية ذات استمرارية، كانت المسألة قد حلت ولذلك تم الوصول إلى نوعية صوت عالية، زيادة على ذلك صارت الأرشفة اللامحدودة ونسخ التسجيلات ممكنة. وقد استخدم الفونوغراف بعد عام 1900 بسبب قوته وسطوته بالدرجة الأولى من قبل الإثنولوجين لدى «البحث الحقلي».

فرازه (Phrase): توحيد موضوعات متعددة وصولاً إلى وحدة قابلة للفهم موسيقياً من حيث المعنى.

بنويماتش أورغل (Pneumatische Orgel): بخلاف أورغن الماء الأورغن الذي يدفع فقط بواسطة الريح (pneuma) بما في ذلك الأجزاء المكونة التي هي ضرورية لإنتاج توزيع وتأثير الريح.

تعددية الأصوات (Polyphonie): (إغريقية، polys «كثير» (phone) «صوت» «نفخة») تعددية أصوات المفهوم الذي يظهر منذ القرن الثامن عشر بصورة تلفت النظر، يعني بصورة أقل تعددية الأصوات بصورة عامة (مفهوم مكمل أحادية الصوت) من تعددية الأصوات النوعية للجملة الطباقية التي تتوحد فيها معاً أصوات كثيرة مستقلة إيقاعياً لحنياً تبعاً لقواعد محددة لإدارة الصوات وللتناغم

(المفهوم المكمل: هنا هو Homophonie). في تعددية الأصوات (polyphonie) أوفي الطباق (Kontrapunkt) توجد تهيئة الصوت المفرد في المقام الأول أما في (polyphonie) فتوجد التهيئة وتسلسل الأكوردات. هناك علاقة وثيقة وخاصة للأصوات فيما بينها تتحقق في الجملة البوليفونية والطباقية من خلال تقنيات التقليد، الفوغة والـ (kanon) على أن زمن ازدهار الجملة البوليفونية أمتد من القرن الخامس عشر حتى القرن الثامن عشر والثقافات اللاتينية ومن ثم غير الأوروبية تعرف البوليفونية في شكل تغاير الأصوات (heteraphonie) بوصفها جاذبية الوقع الموسيقي وليس كمبدأ في التأليف له قواعد راسخة.

بروسلام بانومنوس (proslambanomenos): (إغريقية proslambanomenos «المضاف» في بلاد الإغريق القديمة (Systema teleion) النغمة الأكثر عمقاً (A) التي تضاف إلى التتراكورد الأدنى (مي - ري- دو - سي) لإكمال نسق الأوكتاف المزدوج .A-a

غناء مع عزف على وتر (Psalmodie): (إغريقية psalmos أو psallein«نقر على وتر» Ode «غناء» «أغنية»). العرض المغنى للمزامير في العهد القديم، الذي انتقل منذ أيام المسيحية الأولى من العبادة اليهودية، ولقد أصبح جزءاً مكوناً جوهريا من العبادة الكنسية الملزمة (Offiziums) واحتفالات القداديس مع نصوص غنائية تعبدية. ومنذ البدء صارت الـ (psalmodie) تغنى على أساس انغام متعددة للمزامير - معادلات، تقع بين القاء بسيط وبين الزخرفة المعقدة (بنتيجة إضافة أنغام متعددة على مقطع من النص) والتي تمّ توحيدها معيارياً بعد إدخال المقامات الكنسية في ثمانية أنماط (رئيسية). والمركزي هنا هو نغمة الإلقاء والتي تغنى عليها مقاطع متعددة على إرتفاع صوتي متماثل مثلما يقتضي طول البيت المأخوذ من المزامير.

نقر على وتر (Psalterium): (إغريقية psallein) في بلاد الإغريق القديمة وفي بلاد الغرب منذ القرن التاسع عرفت آلة تستيهر ذات الإطار أو (ذات الصفيحة الخشبية) بشكل مثلثي شبيه بالدلتا أو رباعي شبيه بالثابت الرياضي. والتي تشد أوتارها على صندوق للتردد ويجري العزف عليها إما بالأنامل أو بواسطة الريشة (←**قيثارة**) وكانت هذه الآلة حتى النصف الثاني من القرن السادس عشر مستخدمة كما كانت مفضلة بصورة خاصة من قبل النساء.

بسيدو - أرستوتليش بروبلم (Pseudo-aristotelische problem): مجموعة كتابات حول الموسيقى محررة بعد الوفاة وغير موثوقة تناقش مشكلات من قبل شتومبف، يفهم منها أنها تعبر عن وجهات نظر أرسطو وبصورة خاصة وجهات نظر تلاميذه وأولهم تيوفراستس.

بونكتوس كونترا بونكتوس (Punctus contra punctus): (لاتينية) «نوطة ضدّ نوطة» مبدأ جوهري لإدارة صوت الطباق (Kontrapunkt) حيث يلحق لديه تبعاً لقواعد التناغم وقواعد سلسلة التناغم لكل نوطة غناء (← canto Permo) نوطة الصوت المقابل.

الكثيف (Pyknon): (إغريقية pyknon)، «المضغوط». تسمية قادمة من النظرية الموسيقية الإغريقية بالنسبة إلى سلسلة أنصاف أصوات أو أرباع أصوات «متحركة» ضمن التتراكورد المحاط بصوت زوايا «راسخة» لبعد الرباعي في جنس الصوت الكروماني والإنهارموني. في حال (pyknon) يكون البعدان الأدنيان الاثنان معاً أصغر من البعد الثالث الأعلى في تنوع كروماتي:

لا ($1\frac{1}{2}$) فادييز ($\frac{1}{2}$) فا ($\frac{1}{2}$) مي

أو أنها هارمونية لا (2) فا ($\frac{1}{4}$) مي + ($\frac{1}{4}$) مي

←أيضاً دياتوني أرباع أصوات هللينية.

بيتاغورش شتيمونغ (Pythagoreiche Stimmung): طريقة لحساب الأبعاد أسسها فيثاغورس من ساموس والفيثاغوريون أستخدمت فقط الخماسي (3:2) بوصفه بعداً مكوناً (بخلاف التقسيم الهارموني الذي يعتمد خماسيات وثلاثيات هارمونية). الدرجات المستخلصة للسلم من خلال تقدم الخماسيات والتغيير الراجع لأنغام الخماسي في أوكتاف المنطلق (← Kanon) إنما هي نمطياً ذات طبيعة لحنية: توجد بخلاف أستخلاص البعد الهارموني فقط خطوط مسافة، التونوس، الصوت الكامل الفيثاغوري الكبير 9:8 واللايما نصف الصوت الفيثاغوري الصغير 256: 242. السلم الفيثاغورسي السابع الدرجة يشير تبعاً لذلك إلى تناسبات أبعاد تالية :

	دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	(دوَ)
طول الوتر		$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
خطوة المسافة		$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$

التقدّم الخماسي الفيثاغوري تظهر إلى الملف الكوما الفيثاغورية.

فيتِش (pythisch): عجائبي لدى الألعاب البِيتية، ألعاب المسابقات القديمة في دلفي يحتفى أبو للو كمنتصر على التنين (python). وفي الوقت ذاته يغني نشيد أبو للو. من أجل البطل ميداس من أكراغاس المنتصر في الألعاب البيتية في عام 490 ق. م. أبدع بندار أغنيته العجائبية الثانية عشرة.

الرباعي (Quarte): (لاتينية Quarta) الدرجة الرابعة في السلم الدياتوني علم الصوت (Akustik) يعرف الرباعي الصافي بوصفه «طبيعياً» هارمونياً صرفاً في الحجم 4:3 (← Kanon) وبوصفه رباعياً معدلاً متساوي الاهتزاز في الحجم من خمسة انصاف اصوات (←Temperatur) يكوّن الرباعي الأنغام الإطارية للتراكورد ولحجر

البناء المركزي لنظرية السلم الإغريقية. في العصر الوسيط كان ينظر إلى الرباعي بوصفه (Concondantia) متوافقاً مع المعنى الأساسي في نسق الأنغام الكنسية، في الأورغانوم الموازي الرباعي والخماسي (Organum) وكذلك لدى (fauxbourdon). ومنذ القرن الثاني عشر فهم الرباعي بوصفه تنافراً بحاجة إلى الانحلال. أما في لحنية الموسيقى الأوربية فينظر إليه دائماً على أنه بعد متناغم مؤسس. وهو يوجد بشكل كبير في الأغنية الشعبية في بداية اللحن. وبصورة خاصة في بُعد البداية.

الخماسي (Quinte): (لاتينية Quinta) الدرجة الخامسة في السلسلة الدياتونية (← دياتونيك) علم الصوت (Akustik) تقيس في علاقة عدد اهتززات «طبيعة» 3:2 (← Kanon) ومعدلاً متساوي الاهتزازات في حجم من 7 أنصاف أصوات (←Temperatur). مثل الرباعي يحسب الخماسي في نظرية الموسيقى الإغريقية على السيمفونيات الثلاث وفي العصر الوسيط على (Concordantiae)، التي لعبت دوراً مركزياً في الأورغانوم الموازي القديم. (Organum) وهو كان في الثقافة الإغريقية بعداً بناء في نسق الصوت الفيثاغوري (Quintenzirkel). في العصر الحديث الأوروبي يحسب له ولقرابة الخماسي في النظرية عن الوظائف الأساسية الثلاث للهارمونية المقامية ماجور/ مينور كمسيطر وتحت مسيطر أهمية مركزية «الخماسي الفارغ» يعني الثلاثي الضروري من أجل تعيين جنس الصوت إن كان ماجور أو مينور كثلاثي صغير مينور أو ثلاثي كبير ماجور في الأكورد الختامي لقطعة موسيقية، في دوما جور أو دومينور دو - صول بدلاً من دو- مي / مي بيمول - صول.

دائرة الخماسي (Quintenzirkel): تراكم الخماسيات فوق بعضها البعض أو «المسير الدائري» من خلال أثني عشر خماسياً في النسق

المعدل (→ Temperature) الذي يعود لدى الخماسي الثاني عشر سي دييز إلى نقطة الانطلاق دو (→ komma). في حيز أوكتاف وحيد مرتبة تبني الخماسيات الأثنتي عشرة السلم الكروماتي المقسم إلى اثني عشر نصف صوت (حيث تستبدل مي دييز ب فا وسي دييز ب دو إنهارمونياً) : دو- دو دييز- ري - ري دييز - مي - فا (مي دييز) فا دييز - صول - صول دييز - لا لا دييز - سي - دو (سي دييز) متجهة هبوطاً تظهر ري دييز - مي (فا دييز - صول - صول دييز - لا - لا دييز - سي- دو (سي دييز). متجهه هبوطا تظهر الأنغام في سلسلة معاكسة (مع تطابق إنهارموني): دو - فا (= سي دييز) - سي (= لا دييز) - مي بيمول (= ري دييز) ب لا بيمون (= صول دييز) - ري بيمول (= دو دييز) - صول بيمول (= فا دييز) - (= سي) فا بيمول (= مي) - سي بيمول بيمول (= لا) - مي بيمول (= ري) - لا بيمول (- صول) - ري بيمول بيمول (= دو). في تقسيم غير معدل تكون فيه الأنغام مثل مي دييز وفا أولا بيمول بيمول وصول كبيرة بصورة مختلقة لا يقود التطبيق الخماسي إلى «دائرة» مغلقة على ذاتها، وإنما إلى حلزونية نغمية لا نهائية مع كوماتا ودييزي. في نسق الموسيقى المقامية ماجور/ مينور تبين دائرة الخماسي مع الأعداد النظامية لتقدم الخماسي أعداد علامات البيمول والدييز للمقامات، وبذلك درجة قرابة المقامات، التي بنيت على النغمات الخماسية الاثنتي عشرة. بالشكل الأكثر عمقاً في الدرجة 1، وهذا يعني قرابة مسيطرة ومفصولة فقط من خلال علامة سابقة وحيدة، تكون مثلاً دو ماجور، صول ماجور، فا ماجور أو لا بيمول مينور، ري بيمول مينور دي بيمول مينور وحيث بالمقابل يظهر كل من دو ماجور أو دو ماجور ومي بيمول ماجور قرابة من الدرجة الثالثة حسب درجة القرابة للمقامات في دائرة الخماسي يتشكل تحويل نظامي بسيط أو معقّد.

كوينتيرن (Quintieren): 1- طريقة شعبية أصلاً قديمة تقود تعددية الأصوات (←Organum) في العصر الوسيط قادمة من الممارسة الارتجالية التي تقوم بالدرجة الأولى على الخماسي أو موازيات الخماسي. 2- لدى آلات النفخ، النفخ في الصوت الطبيعي الثالث، الثاني عشر (الخماسي فوق الأوكتاف).

راسيونال أوند يراسيونال إنترفاله (rationale und irrationale Intervalle): (لاتينية: ratio «حساب»، «منهج»، «طريقة») في نظرية الموسيقى الإغريقية توجد علاقة أبعاد في علاقة عدد اهتزازات عقلانية (إغريقية: retos) أو عقلانية (إغريقية alogos). لقد أرجع الفيثاغوريون التسميتين الاثنتين إلى حسابات رياضية، حيث تعد علاقات عدد الاهتزازات البسيطة عقلانية أما المركبة فينظر إليها بوصفها لا عقلانية (مثال على ذلك الثلاثي الكبير في الحساب المجزأ البسيط من 5:4 كديتونوس (81-60). أرسطوكسينوس تحول في مقابل ذلك إلى الإدراك من خلال الأذن ليكون معيارياً حيث يجري تقييم السمع وتنظيمه عن طريق العقل. يستخدم فيبر مصطلح «لا عقلاني» زيادة على ذلك من أجل سلاسل الأبعاد التي تنطلق في قليل أو كثير من حاجة تعبير عفوية ولا تخضع لأي نظام في نسقية الصوت. وهو هنا يحسب بصورة خاصة الأبعاد «الحيادية» في موسيقى الشعوب الطبيعية التي لا تعرف الكتابة. زيادة على ذلك يخبئ فيبر في ذاته انظر أعلاه ص 288 من هذا الكتاب «العقلنة الأكوردية للموسيقى» «لاعقلانيات» التي تجد أساسها في «الموقع غير المتناظر للسباعي».

الربابة (Rebec, Rebek, Rubeba): هي آلة موسيقية تنتمي إلى عائلة آلات السحب العربية الإسلامية (الربابة) وقد وصفها الفارابي وهي مشابهة للطنبور القادم من خراسان، وهي آلة بأوتار غير محزومة، وقد تكون بوتر واحد أو بوترين بسيطين مقسمين إلى

رباعيات أو خماسيات (تماماً مثل العود). الريبك لها جسم رباعي الشكل مع رقبة وغطاء جلدي وتستند إلى الأرض بقوائم من حديد، ومن طريق العرب وصلت هذه الآلة في العصر الوسيط عبر أسبانيا أو بيزنطة إلى بلاد الغرب حيث أطلق عليها أسم ريبك (لاتينية: ريبا) مع جسم شبيه بالإجاصة مزودة بوترين أو ثلاثة مقسمة إلى مسافة خماسية.

رغيستر (Register): لدى الأورغن تعني سلسلة من الأنابيب التي تصدر نغمياً أصواتاً متماثلة يجري فتحها أو أغلاقها ميكانيكياً هوائياً أو كهربائياً أما تشغيلها فيمكن أن يحصل من طريق المانويل (يدوية) أومن طريق البيدال. يختلف (Register) عن آخر من خلال وقع الصوت، ارتفاعه أو شدته، وكلها تنتج من المادة المستخدمة ومن المقاييس وطريقة الأداء.

راينة (هرمونش- راينة، نتيرليش) (Reine (harmonisch-reine, natürliche) شتيمونغ (Stimmung): المفهوم يعني تلك الطريقة في حساب البعد، قياس البعد وتكوين السلم، الذي يقوم بخلاف التقسيم الفيثاغوري وبخلاف التقسيم المعدل باهتزاز متساوٍ وعلى الأبعاد الوحيدة - حسب مورينس هاوبتمان - المفهومة مباشرة للخماسي (3:2) والثلاثي (5:4) على أن شرعيتها «العملية» تنتج من الحاجة إلى جانب الأوكتاف والخماسي لعزف الثلاثي المركزي هارمونياً صافياً بالنسبة إلى الهارمونية الأكوردية المقامية ماجور/ مينور وبالتالي تجنب علاقة عدد الاهتزازات المعقد للديتونوس الفيثاغورسي. يبدو سلم ماجور/ مينور في تقسيم صاف كهيكل ثلاثي خماسي في شكل فا - لا - دو - مي - صول - سي - ري حيث تملأ أنغام الثلاثي لا - مي- سي هيكل فا - دو- صول - ري. ما يطابق توجه الخماسيات والثلاثيات يبنى السلم المقسم هارمونياً صافياً

من خلال الأعداد (5,2,3,4) وهو يظهر القياسات التالية :

	دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	(دوَ)
طول الوتر		$\frac{8}{94}$	$\frac{4}{53}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
خطوة المسافة	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	

في التقسيم الصافي الهارموني تظهر الكوما السنتونية (81:80) إلى العلن الفرق بين الثلاثي الصافي هارمونياً 5:4 وبين الثلاثي الكبير 81:64 الواصل من خلال تقدم أربعة خماسيات (الإيتونوس الفيثاغوري) الثلاثي 5:4 بوصفه مؤسساً للسلم الصافي هارمونيا يقود إلى وجود اثنين من خطوات الصوت الكامل الكبيرة المختصة 9:8 (دو - ري. فا - صول؛ لا سي) 10:9 (ري - مي؛ صول - لا)؛ فقط نطبقها فوق بعضها البعض ((9:8)+(10:9)) وليس كما الصوتان الكاملان الكبيرة بصورة متساوية هو الذي ينتج الثلاثي 5:4 وهذا له من جديد وجود خماسيين كبيرين بصورة مختلفة دور صول - وري - لا كنتيجة: دو - صول = (9:8) + (10:9) = (15:16) + (8:9) = (2:3)، ري - لا = (9:10) + (15:16) +(8:9) + (9:10) = (40:27) = (81:80). إذا تجنب المرء قياس الخماسيات المزدوج عند ذلك يجب إدخال نغمة ري بقياس مزدوج ومختلف حول الكوما السنتونية في السلم: فقط هكذا يمكن لها أن تتلاعب من جانبها كخماسي ري (راجع إلى أوكتاف المنطلق) فوق صول (3:2)+(3:2) = (9:4) : (9:4) : (2:1) = (9:8) من جانب أخر كخماسي ري تحت لا (5:3) : (3:2) = (10:9). إن وجود الكوما السنتونية يُلزم إذاً بتضعيف تحديد ارتفاع الصوت للدرجات لدى آلات اللمس المقسمة بصورة صافية هارمونياً انقسام المفتاح ري إلى ري + ري (بصورة مشابهة يجب أن يقسم المفتاح الأسود للبيانو

المعدل مثلاً بين صول ولا وبنفس الطريقة الأنغام الكروماتية لا بيمول وصول دييز إلى مفتاحين منفصلين) في حيزات الأوكتاف التي تتجاوز سلم المنطلق، يتضاعف عدد فروقات ارتفاعات الصوت الكوماتية kommatisch ومعه لدى آلات اللمس المقسمة بصورة صافية بتضاعف عدد المفاتيح بالنسبة إلى صول دييز - صول دييز دييز، صول، دييز دييز دييز وهكذا، التقسيم المعدل متساوي الاهتزازات يتجنب كل فروقات الكوما للتقسيم الصافي هارمونياً.

راينر زاتس (Reiner Satz): جملة صوت تعود إلى الجملة الصارمة «الأسلوب بالسترينا» في القرن السادس عشر والذي يتحدد من خلال قواعد صارمة لمعالجة التنافر والذي نقل لأسباب تربوية إلى نظريات الطباق للقرون اللاحقة. إلا أن الجملة الصافية سمحت باستثناءات من قواعد التنافر الصارمة المتبعة في حالات لا يمكن تجنبها ضمن شروط الهارمونية الأكوردية المقامية ماجور/ مينور.

زايته (Saite): (إغريقية chorde لاتينية corda). جسم أسطواني طويل ودقيق من أوتار الحيوانات وأمعائها منذ القرن الرابع عشر صار معدنياً، أما في العصر الحديث فصار يستخرج من مادة صبغية، أما في الثقافات غير الأوروبية فصار يعتمد على ألياف النباتات أو الحرير، وهي تظل مشدودة لينطلق الصوت من خلال النقر أو الضرب (بالريشة) السحب (بواسطة قوس) أو بالمشاركة (← البيدال) في حالة اهتزاز مما يدفعها لاهتزاز الأنغام، الأنغام الأكثر ارتفاعاً تنتج من خلال تقصير الوتر المهتز، أما تناسبات الأوتار الطويلة بصورة مختلفة فتستخدم منذ الفيثاغوريين لتبيان الأبعاد المناسبة للعدد وتظهيرها على المونوكورد.

زالندرا (Salendra): (جاوية) سالندرو التسمية للسلم ذي الخمس درجات ومن خلال تنصيف الدرجات يصبح ذا العشر

درجات، والذي يُعتمد عليه في عزف الموسيقى في كل من جاوة وبالي إضافة إلى سلم البِلوغ. الأوكتاف يقسم إلى خمسة أبعاد متساوية تقريباً، الجاويون يشعرون بسلم سالندرو بوصفة حيوياً مشعاً (مقابل البِلوغ السوداوي الحزين)

شالّلوخ (Schalloch): ثقب الصدى يعني فتحة في السطح أو في أرضية التردد للآلات الوترية. ثقب الصدى مستدير مع شكل وردة مزخرفة لدى آلات النقر، له شكل دو لدى الفيولا وشكل فا في الكمنجة. وهو يجعل القسم الأوسط من سطح أرضية التردد في حالة حركة، مما يساعد على خلق اهتزاز قوي.

الاهتزازات (Schwingungen): تنشأ من خلال تجمع حركات ذات تردد متماثل تقريباً. الترددات المتجاورة بكثافة يجري الإحساس بها بوصفها تصاعد أو ضمور أنغام منطلقة مع ارتفاع صوتي واحد (الاهتزازات بالمعنى الخاص). إذا كانت مسافة التردد أكبر يكون إحساس السمع للنغمة فظاً ولدى ترددات متباعدة عن بعضها البعض يميز السمع في النهاية ارتفاع صوتين منفصلين، بعض مجالات الأورغن تقوم على اهتزاز أنبوبين مقسمين مقابل بعضهما البعض بسهولة.

زَله (Seele): لدى آلات السحب الوترية بصورة خاصة الكمنجة: أيضاً «الصوت» أو «عصا الصوت» في داخل الجسم بين السطح وأرضية جسم التردد توجد قطعة خشب صغيرة من الشربين اللين وتسمى النفس (Seele) ويقوم دورها على تخفيف ضغط الأوتار مع لوح الباص عن السطح وتنتقل اهتزازات السطح إلى الأرضية وبالعكس. الاسم (Seele) يدل على أن هذه القطعة ينبغي أن تمنح الآلة صدى مشرقاً وكاملاً. حركة جانبية بخلاف الحركة الموازية أو الحركة المعاكسة. التقدم الصاعد أو الهابط لصوت ما في حين يبقى صوت آخر على حاله.

سكونده (Sekunde): (لاتينية Secunda «الثاني») الدرجة الثانية للسلم الدياتوني. علم الصوت الموسيقي يعرف الثنائي الكبير والصغير في حجمين مضاعفين لكل منهما: في صوت صاف هارمونياً بوصفه 9:8 و9:10 (كبير) أو 16:15 و20:25 (صغير) معدل متساوي الاهتزاز بوصفه 1/6 أو 1/12 من الأوكتاف ذي الاثني عشر جزءاً.

السابع (Septime): (لاتينية septima) الدرجة السابعة في السلسلة الدياتونية (Diatonik) علم الصوت الموسيقي يعرف السباعي الكبير والصغير المقسم بصورة صافية في الحجم 15:8 أو 9:5 مقسم فيثاغورياً بوصفة 128:243 أو 9: 16 معدلاً متساوي الاهتزاز بوصفه 11/12 أو 5/6 للأوكتاف ذي الاثني عشر جزءاً، يوجد سباعي الطبيعة في سلسلة الأصوات العليا بين الصوت الجزئي الرابع والسابع (Naturton) وأدخل من قبل يوهان فيليب كرنبرغر (1771) عن طريق المحاولة في التأليف وكتابة النوطة مع العلامة (i) (بعد حروف الصوت المعطاة a-b) لتحديد حجمها الخاص المتنحي وهي أصغر من السباعي الفيثاغوري وأكبر من السباعي المعدل.

زيبتيمن أكورد، زبتاكورد (Septimenakkord, septakkord): كل أكورد مؤلف من ثلاثي خماسي وسباعي. الأكوردات السباعية المقامة على سبع درجات من السلم الدياتوني لها في الهارمونية المقامية ماجور/ مينور معاني متعددة إلا أنها غير مستقلة (وظائف)، حسبما تكون تابعة لوظيفة الأساس (Tonika) أو وظيفة ما تحت المسيطر، ووظيفة المسيطر. فقط الأكورد السباعي المسيطر أي (في دو ماجور: صول - سي - ري - فا) لديه من دون النظر إلى حاجة الانحلال معنى مستقل.

السادس (Sext): (لاتينية Sexta) الدرجة السادسة في السلسة

الدياتونية. السداسي يُنظر إليه على أنه عكس الثلاثي. تنص تناسبات السداسيات الكبيرة والصغيرة، في تقسيم صافٍ 5:3 أو 8:5 أو 87:128 ومعدل اهتزاز متساو 4/3 (72/9) أو 3/2 (12/8) للأوكتاف ذي الاثني عشر جزءاً.

سكالدن (Skalden): (شمالية قديمة: skald «شاعر») السكالديون كانوا شعراء جرمان شماليين وفناني عروض، عاشوا كشعراء متجولين في بلاطات الأمراء الأيسلنديين والنروجيين في العصر الوسيط. شعرهم المتوارث منذ منتصف القرن التاسع إنما هو إلى جانب الإيد أو الزاغا (Saga) المجال الثالث الكبير لفن الشعر الشمالي القديم، على أن الجنس الشعري الأكثر أهمية لديهم هو الأغنية المدائحية.

سولميزاسيون (Solmisation): طريقة تطورت نحو عام 1050 بالاعتماد على غيدوفون أريزو. لدى دراسة الغناء يجب أن تغنّى كل درجات الأنغام تبعاً للمقاطع، حيث إن المقاطع تعطي للأنغام مكانها في نسق الصوت، في تميز النغمة في نوعيتها الصوتية. وهذا يعني في علاقتها مع درجات الصوت الكاملة القائمة أو مع درجات نصف الصوت وهي تنص: دو - ري، مي - فا - صول - لا، وهي مستقاة من بدايات خطوط النصف. «وبذلك يمكن لعبيدك أن يردّدوا صدى عجائب الممالك بأصوات خافتة وأن يمحوا الذنوب عن شفاهنا الآثمة يا أيها القديس يوحنا».

تمثل أنغام البداية للنشيد: دو (ut) d (ري)، e (مي) f (فا) g (صول) a (لا) مقطعاً لصوت سداسي متصاعد (Hexachord) من النسق الدياتوني. إنّ سلسلة الصوت السادس إنما هي مبنية بصورة متساوية تناظرياً مع خطوة نصف صوت في الوسط (مي - فا) : 1-1 - 1/2 -1 - 1. في البداية بنيت على دو (Hexachordum natural)

لاحقاً بنيت على صول (Hexachordum durum : صول - مي) ونحو منتصف القرن الثالث عشر بنيت بصورة إضافية على فا (فا - ري : Hexachordum molle). من خلال الحالة الأخيرة حصل سي روتندوم (= سي) إلى جانب سي كوردراتوم (= سي: سي بيمول) على مكان راسخ في نسق الصوت. من هكساكورد إلى هكساكورد تبدل الصوت، لكن ليست المقاطعِ التي تشير إلى خطوات الأبعاد المتساوية. وهكذا عرف المغني مثلاً لدى مقطع مي أن النغمة التالية فا أعلى بنصف صوت، ومي ذاتها تقع درجة كاملة فوق النغمة السابقة ري: أيضاً جدول الأشخاص: غيدوفون أريزو.

زومَّر- كانون (sommer - Kanon): الإنجليزي القديم (Sumer - Kanon) الذي يُعرف في المصدر على أنه "rota" (غناء دائري) ربما يعود توثيقة إلى نحو العام 1250 في ريونغ وهو يتألف من أساس ثنائي الأصوات يسمى pes، ومولف من ثمانية أصوات وهذا الأساس يتكرر بصورة دائمة طوال مدة الغناء، زيادة على ذلك يغني صوتان حتى أربعة أصوات الـ (Kanon) أصوات الأساس تغني النص sing cucu nu, sing cucu في حين تغني أصوات الـ (Kanon) مقطعاً له شكل الأغنية مؤلفاً من خمسة أسطر طويلة، ينص السطر الأول (sumer is icumen in. lhude sing cucu) وقد أصبح هذا العمل مشهوراً بسبب شكل kanon المصقول (دائرياً) وبسبب جملته الكاملة الأصوات والعذبة الوقع «والحديثة» بالنسبة إلى زمنها.

شبالت تون (Spalttöne): في اختلاف نسق صوتي دياتوني أرباع أصوات وأثلاث أصوات إنهارمونية وأنصاف أصوات كروماتية ظاهرة.

سروتي (Sruti): (سنسكريتية، sru «يسمع») ميكروفون (Spatium) والذي علينا أن نميزه على أساس فرق ارتفاع صوت قابل للإدراك بوصفه صوتاً خاصاً وهو لا يأتي كبعد لذاته وإنما كحزمة.

حسب Natya sastra لبهاراتا، وهو البحث الأقدم المتعلق بنظرية الموسيقى حول المسرح (cralga) المتحد مع الموسيقى في القرن الأول قبل أو بعد المسيح (حرر ونشر من قبل مانوموهان غوش الجزء 2.

الطبعة الثانية: *calcutta:manisha, granthalaya private ltd 1967* .*kap xxvlll*

حيث يتألّف الأوكتاف من 22 سروتي على أن السروتي الواحد إنما هو تقريباً أكبر من ربع صوت في نسق الصوت الغربي، تقريباً بحجم ربع الصوت الإنهارموني القديم (31:32) وسلم السروتي المعدل وموحد المسافة هو ليس في الحقيقة سلماً مهماً في الممارسة الموسيقية وإنما هو حصرياً سلم مكون نظرياً بالدرجة الأولى.

ستازيمون (Stasimon): (إغريقية): تعبير جامع لكل الأغاني المعيارية للكورس في التراجيديا القديمة التي جاءت على المسرح بعد الغناء الذي يحمل طبيعة المسير العسكري. الـ (Stasimon) الذي كان وزنه حسب أرسطو يتسم بالهدوء، أصبح ينفذ مع الأوركسترا مع الرقص أو الحركات والمصاحبة الموسيقية.

المشط (Steg): يحدد في الآلات الوترية طول القسم المهتز من الأوتار وينقل في الوقت ذاته اهتزازاتها إلى سطح جسم التردد. في أسرة الآت الكمنجات يقف محافظاً عليه من قبل ضغط الأوتار المشدودة فوقه، مستقيماً على سطح جسم الآلة.

شتاين واي وأولاده (Steinway & Sons): أسرة وشركة صناعة بيانوات. وكان مؤسسها معلم النجارة الفنية هايزيتش إنغلهارد شتانفغ

(2/ 15/ 1797 -7/ 2/ 1877). بناء على إلحاح إبنه كارل تشارلز (1829 - 1865) الذي هاجر إلى الولايات المتحدة الأميركية في عام 1848 نقل مقر شركته من هامبورغ إلى نيويورك وقد نجح هنري ستانوي الابن (1831 - 1865) في عام 1859 في تصميم (Flügel) المتعدد الأوتار (أوتار متصالبة). في عام 1865 استلم تيودور شتاينفغ بعد موت أخويه تشارلز وهنري الشركة في نيويورك. ومع الصداقة القائمة مع هرمان فون هلمهولتس (Hermann von Helmholtz) بوصفه خبيراً ومستشاراً ينجح في خطوات رائدة في تاريخ تصميم البيانو. ومع الطلب العالمي المتزايد احتاج الأمر إلى تأسيس فروع في لندن، هامبورغ وبرلين. وقد أسست شركة ستانوي وأبنائه مع شركة ستانوي هال مركزاً ثقافياً. إضافة إلى ذلك امتدت فاعلية الشركة لتصبح وكالة للحفلات الموسيقية، من شأنها أن مكنت لاحقاً ظهور فنانين أوروبيين من أمثال آرثر روبنشتاين، وإغناس بادريفسكي وفريتس كرايزلر في الولايات المتحدة.

شتيم تون (Stimmton)، نورمال تون (Normalton)، كمَّر تون (Kammerton)، أورينتيرونغس تون (Orientieruugston): تقسَّم وتدوزن حسب الآلة والكورلات (Chorton). تثبتت لأول مرة في عام 1885 على 435 هرتز، منذ 1939 على 440 هرتز بالنسبة إلى نغمة لا، في القرون الأولى اختلف الأمر إقليمياً وتبعاً لأهداف العرض.

شتيمّونغ (Stimmung): تثبيت نظري وعملي لارتفاعات الصوت المطلقة والنسبية. إن أكثر أنساق التقسيم أهمية إنما هو التقسيم الفيثاغوري بواسطة خماسيات صافية (2:3). التقسيم الصافي (الصافي هارمونياً، الطبيعي) بواسطة خماسيات وثلاثيات (2:3 و4:5)

والتقسيم المعدّل بواسطة مسافات صوت متساوية رياضياً ضمن الأوكتاف. التقسيمان المسميان أولاً يصنعان في تقديمهما حلزونية صوتية لانهائية مبدئياً وتظهران إلى العلن Kommata وDie'sen فروقات ضئيلة في ارتفاعات الصوت، تتميز فيها مثلاً صول دييز ولا بيمول. صول دييز دييز ولا. بالمقابل يؤسس التقسيم المعدل الحديث على أساس الاستبدال الإنهارموني (صول دييز = لا بيمول، صول دييز دييز = لا، سي دييز = دو) نسقاً صوتياً «دائريا» في الأوكتاف مغلقاً على ذاته، لا يعرف بعد أصواتاً مختلفة دييز أو كوما. تقسيم آلات النفخ يتم تثبيته نسبياً من خلال ثقوب القبض ووسائل التنظيم والإغلاق، على النقيض من الآلات الوترية التي يعاد تقسيمها بسهولة. الأكثر تكراراً هو الضبط في خماسيات (عائلة الكمنجات) إلى جانب ذلك في رباعيات مع ثلاثي (عائلة الغامبة، والعود، والقيثارة). لدى ضبط آلات اللمس يتم تطوير القياس (Temperatur) حسب السمع مع مساعدة الاهتزازات ← أيضاً: (bewegliche Stimmung، (التقسيم المتحرك) (reine Stimmung) (التقسيم الصافي)، (نسق الصوت) (Tonsystem).

سينغوغن موزيك (Synagogenmusik) سينغوغال موزيك (Synagogalmusik): الموسيقى العملية في الكنيس بيت الاجتماع لتأدية الصلاة لدى الديانة اليهودية. التوراة تتحدث عن ثقافة موسيقية عبرية مزدهرة مع موسيقى آلية غنية، استخدمت جزئياً في موسيقى المعبد الممارسة من قبل (leviten) (الموسيقيين المحترمين). وقد تمت المحافظة على عناصر موسيقى الكنس في الغناء التعبدي المسيحي بصورة خاصة في الغناء الكنسي لبعض طوائف الشتات الشرقية.

سينافه (Synaphe) : (إغريقية synaphe) «توحيد» في النسق الإغريقي توحيد اثنين من التتراكورد في شكل، أن الصوت العالي للتراكورد المنخفض يكون الصوت الأدنى للتراكورد العالي. وهكذا توحد النغمة في التتراكوردات (لا - صول - فا - مي) و(مي - ري - دو - سي). الـ Synaphe هي نقيض Diazeuxis.

سينمًّنون (Synemmenon) : ري، (Synemmenon Paranete) دو، (Synemmenon Trilte) سي و لا (Mese). في سياق أجناس الأوكتاف الدياتونية يعني «بقية» الدرجة الكاملة العليا، التي تكمل تتراكوردين وصولاً إلى الأوكتاف، إذا وقعت هذه «البقية» في المنتصف، يكون الرباعيان الاثنان «منفصلين» وإذا وقعت فوق (أعلى الرباعيين الاثنين) عند ذلك يكونان "متحدين" ويتلازمان: [(سي) - لا - صول - فا] - [مي - ري - دو - سي].

النسق الكامل (Systema teleion) : (إغريقية systemoi teleion) نسق الصوت لنظرية الموسيقى الإغريقية ذو الأوكتاف البالغ من لا حتى لا، دو. الست عشرة درجة «الكامل» مندرجاً في Synaphe) وsynemmenon) متحدين وتتراكوردات (Diazeuxis وdiezeugmenou) منفصلين وكذلك للصوت الإضافي الذي لا ينتمي إلى أي تتراكورد (proslambanomenos)، التتراكوردات المفردة والأنغام تسمى (← أيضاً: Nete, Mese. Hypate).

	لاَ	- Nete hyperbolaion
	صولَ	- Paranete
	فاَ	- Trite
Synaphe	(ميَ)	- Nete diazeugmenon
	ري	- Paranete
	دوَ	- Trite
Diazeuxis	سيَ	- Paramese

	لا	- Mese
	صول	- Lichanos meson
	فا	- Parhypate
Synaphe	(مي)	- Hypate
	ري	- Lichanos hypation
	دو	- Parhypate
Diazeuxis	سي	- Hypate

Nete synemmenon	ري	
Paranet synemmenon	دو	
Trite synemmenon	سي	
Mese	لا	

تعرف نظرية الموسيقى الإغريقية طريقين لتبيان المقامات: أ - كأجناس أوكتاف دياتونية بمعنى مقاطع أوكتاف (أنغام كنسية) ضمن النسق الكامل. وهي تتكون من تتراكوردين اثنين متحدين أو منفصلين، واقع نصف الصوت ضمن التتراكورد يتقرر عبر المقام: في خطوة المسافة الدورية (مي - ري - دو - سي) (لا - صول - فا - مي: 1-1-2/1-) (1-1-2/1) تقع خطوة نصف الصوت تحت (دو - سي: فا - مي)، في الفريجية (ريَ - ري) في الوسط، في الليدية (دوَ- دو) فوق. المقامات الثانوية إنما هي انطلاقاً من أسمائها يجب أن نعرفها بوصفها اشتقاقات من المقامات الثلاثة الرئيسية، حيث يزحزح بذلك مقام أدنى (Hypotonart) نحو رباعي نحو الأعلى أو أن التتراكورد «الأعلى» للمقام الأساسي يزحزح نحو أوكتاف نحو «الأدنى». ب ـ أو كسلالم تحويل تخفض كل المقامات إلى حيز نغمة أوكتاف موجود (تقريباً ميَ - مي)، ذلك أن الفريجي تبعاً لبناء التتراكورد لديه (1-2/1-1) ينص الآن: ميَ - ري - دودييز - سي - لا - صول - فادييز - مي -، الليدي (حسب 2/1-1-1): مَي - ريَ دييز - دودييز - سي مي - صول دييز - فادييز - مي - وهكذا. على أن نسق المقامات القديم صار يعاد تفسيره من خلال نظرية الأنغام الكنسية في العصر الوسيط.

طمبور (Tanbur): (عربية tanbur, tambur): له شكل عود برقبة طويلة مع جسم تردد صغير له بطن. أوتار قليلة وحزم كثيرة. طنبور خراسان وهو الشكل الأولي للطنبور وصل إلى بلاط الخلفاء في القرن 8/9 مع المغنيات المعشوقات من خراسان، وكان يضبط تبعاً لسلم خراسان الذي يتحدث عنه فيبر (انظر أعلاه ص 414 من هذا الكتاب). في العصر الوسيط العربي يصف الفارابي نوعين من الطنبور مع حزم تصل حتى 20، وهما طنبور بغداد وطنبور خراسان.

الأول هو - بخلاف العود المقسم فيثاغورياً - مقسم بصورة صافية هارمونياً وبصورة معدلة، والثاني مؤلف حسب قياس فيثاغوري ذي سبع عشرة درجة وقد جاء العرب بالطنبور في القرن الثالث عشر عبر أسبانيا إلى بلاد الغرب، حيث بينت أشكال مزجية منها الفيدل التي هي أساس أسرة الكمنجة.

طنجنته (Tangente): (لاتينية tangere «يمس»). قلم (في الغالب من المعدن) يستقرّ في ميكانيكية آلات اللمس ذات الأوتار فوق نهاية الوتر ويضغط لدى الغرب على المفتاح مقابل الوتر فيفصله (كما هو الحال في العود) أو ينتج النغمة مباشرة (هكذا لدى بيانو الملامسة، وهي مرحلة وسطى بين الكلافيكورد، والشمبلو وبيانو المطرقة) أو يفعل الاثنين معاً (كما في الكلافيكورد).

طمبراتور (Temperatur): (لاتينية temperare) "إجراء قياس»، تأسيس ما يعود إلى تعديل (Temperatur) (تعني - بصورة خاصة بالنسبة إلى الممارسة الموسيقية للهارمونية الأكواردية التقعيد الضروري للمشكلات التي لا يمكن تجنبها والمتعلقة بنسق الصوت، والتي تنشأ انطلاقاً من التقسيم الصافي الهارموني «الطبيعي» للأبعاد. بين مبالغ أبعاد القياس المحددة المجزأة للأوكتاف للخماسي، للثلاثي الكبير والصغير تنتج فروقات، "أبعاد بقية" (Kommata) و(Die'sen). وهكذا ينتج مبلغ مع اثني عشر خماسياً ^{12}(2:3) ليس المبلغ من سبعة أوكتافات ^{7}(1:2)، وإنما يتجاوز هذا حول الكوما الفيثاغورية، والمبلغ من ثلاثة ثلاثيات كبيرة ^{3}(4:5) هو اخفض بدييز صغيرة المبلغ من أربعة ثلاثيات صغيرة 4 (5:6) أكبر حول دييز الكبيرة من الأوكتاف. لا يمكن إذاً تعليل نسق صوت مغلق في ذاته بواسطة أبعاد مقسمة بصورة صافية: مبالغها لا تتعلق إلى «دائرة» (الأوكتاف) تتوافق في نغمة الانطلاق والختام، وإنما تقترح حلزونية

صوتية لانهائية مبدئياً. البيانو الحديث الذي يضبط في تقسيم معدل، لا يعرف مثل أنغام الفروق: عليه تنتج اثنا عشر خماسياً تماماً سبعة أوكتافات (سي^{7}دييز = ^{7}دو): ثلاثة ثلاثيات كبيرة - دو - مي - صول دييز- دو) أو أربعة ثلاثيات صغيرة (دو - مي بيمول - صول بيمول - لا - دوَ) تماماً الأوكتاف دو - دوَ. الأساس الصوتي رياضياً بالنسبة إلى إنجاز «العقلنة» الموسيقية هذا للبيانو في مفهوم فيبر إنما هو القياس ذو الاثني عشر درجة وما يسمى الاهتزاز المتساوي، والذي يقسم الأوكتاف تبعا له حسب المعادلة $\sqrt[12]{12}$ إلى اثني عشر من أنصاف الأصوات الكبيرة المتساوية. وبذلك تكون الأبعاد كلها في ما بينها قابلةً للمقارنة كمياً: الثنائي الكبير ينتج تماماً اثنين من أنصاف الأصوات (المعدلة)، الثلاثي الكبير أربعة وهكذا. نصف الصوت المعدل هو المسمي المشترك الأصغر لكل الأصوات المستخدمة في الهارمونية الأكوردية الحديثة، بما في ذلك ضمانة بالنسبة إلى تحول لا مشكلة فيه في مقامات مطلوبة لدائرة الخماسيات. «متساوي الاهتزاز» يعني هذا النوع من التعديل بخلاف غير متساوي الاهتزاز، لأن أنغام فرق المبالغ، الكوما والدييز، تقسم بصورة متساوية على كل أنصاف الأصوات وعلى الأبعاد المركبة من أنصاف الأصوات. كل خماسي يصغر إلى نحو جزء من اثني عشر من الكوما الفيثاغورية - «معدّل» في معنى الكلمة يفقد صفاءه باعتدال (اهتزازات). هذا في القياس «النغمي المتوسط» الذي يعدّل فرق الكوما السنتونية بين نصف الصوت الكبير والصغير، ليس هو الحال: وهو يقسم الأبعاد بصورة غير متساوية أما هدفه فهو أن يحافظ على الثلاثيات الكبيرة صافية. بهذه الحال تلغى الكوما السنتونية وتقسم على الخماسيات الأربعة، التي تتجاوز الثلاثي (5:4). كل خماسي يصغر حول 1/4 من الكوما.

إبّان ذلك ينشأ البعد صول دييز - مي بيمول، ما يسمى «خماسي فولف» الذي ينطلق حتى خماسي كبير مقسم بصورة قاسية. القياس النغمي المتوسط أصبح ويصبح قبل كل شيء مستخدماً في ضبط الاورغن - أيضاً:

تنور (Tenor): (لاتينية tenere) «يتوقف» في اللغة الألمانية في العصر الوسيط وقع التشديد على المقطع الأول، ومنذ القرن الخامس عشر تطابقاً مع الإيطالية «التوقف على المقطع الثاني»). في سياق الطباق (Kontrapunkt) والبوليفونية الطباقية يطلق على التنور الصوت الأكثر عمقاً، الذي يأخذ منه التأليف الموسيقي منطلقه. وهذا هو أصلاً حتى القرن الثالث عشر، أيضاً: الـ (cantus firmus) (الكورال)، ومن ثم مقطع كورالي أو لحن أغنية دنيوية «يحمل» البنية المتعددة الأصوات للتأليف «ويحافظ عليه». في جملة مؤلفة من أربعة أصوات يعني التنور صوت الموقع فوق الباص. في النهاية النوع العالي لصوت الرجال، أيضاً: (Motetus).

ترتس (Terz): (لاتينية tertia): «الثالث». الدرجة الثالثة في السلم الدياتوني Diatonik. يكوّن الثلاثي مع الخماسي النغمة الثالثة ماجور/ مينور، إضافة إلى أجناس الصوت الحديثة. نتيجة ذلك يكون الثلاثي مكوناً للأكوردات المقامية كلها. يميز علم الصوت (Akustik) الموسيقي الثلاثي في تقسيم صافٍ (4:5) (كبير) و(5:6) (صغير) من الثلاثي الفيثاغوري (64:81) (ايتونوس) و(27:32) (صغير) ومن الثلاثي المعدل متساوي الاهتزاز، الذي هو (3/ 1(12/ 4): (كبير) و(4/ 1(13/ 3): (صغير) للأوكتاف ذي الاثنتي عشرة درجة (كبير). الفرق بين الثلاثي المقسم بصورة صافية أو فيثاغورياً هو الكوما السنتونية. الثلاثيات «غير العقلانية» يسميها فيبر ثلاثيات مع علاقات عدد اهتزازات معقدة وكذلك الثلاثي المسمى حيادياً في السياق غير الأوروبي.

تتراخورد (Tetrachord): (إغريقية: (tettares) «أربعة» (chorde) «وتر» «صاحب الأوتار الأربعة». مقطع السلالم المعياري لأربعة أصوات بالنسبة إلى نسق الصوت الإغريقي القديم والذي تشكل فيه أنغام الزاوية رباعياً، وهي غير متغيرة، في حين يمكن أن يغير الصوتان المتوسطان موقعهما وبذلك أيضاً حجوم أبعادها حسب جنس الصوت. بهذا الخصوص تختلف في ما بينها كل من الدياتونيك (1-1-2/ 1) الكروماتيك (2/ 1 1 - 2/ 1-2/ 1) والإنهارمونيك (2-4/ 1-4/ 1). في النسق الكامل (teleion) تتميز أربعة أو خمسة تتراكوردات دياتونية. وموقع لضبط الصوت هو حاسم بالنسبة إلى ثمانية أنواع أوكتاف للموسيقى الإغريقية وللأنغام الكنسية والموسيقى القديمة تميز أكثر من ذلك بين اثنين من التتراكوردات «مفصولة» من خلال درجة كاملة، وبين اثنين من التتراكوردات «متحدة» من خلال نغم بداية مشترك ونغم نهاية.

تيما (Thema): وتعني فكرة موسيقية مركبة من وحدات صغيرة. بطريقة تكون فيها بنية موسيقية مكتملة ومغلقة على ذاتها. منذ القرن السادس أصبح العمل مع موضوعات ثابتة قابلة للتعرف عليها مبدأ أساسياً للتأليف الموسيقي. في الموسيقى المقامية ماجور/ مينور تكون الموضوعات في الغالب مغلقة مقامياً.

توناليتت، تونال (Tonalität, tonal): بالمعنى العام تمايز وظيفي مثبت وصولاً إلى نسق وتدرج هرمي للأنغام والاكوردات في سياق الغناء الغريغورياني والأنغام الكنسية. في العصر الوسيط تكونت المقامية في التمييز بين الأنغام الهيكلية والأنغام الرئيسية والأنغام الثانوية وتمييز الفاعليات لنغمة النهاية، ونغمة البداية، نغمة الحد ونغمة الترتيل. وإذا أردنا أن نتحدث بشكل أدق فالمقامية تعني منذ

القرن السابع عشر نسق هارمونيك الوظيفية، تنسيق الأنغام والأكوردات حول مركز مرجعية، الأساس (Tonika)، التي تعمل كنقطة التقاء أو كمركز جذب. من مقامية (النغمة الثلاثية) الأكوردية علينا أن نميز المقامية اللحنية (أيضاً تسمى الحالية Modalität)، يمكن أن تظهر لدينا درجات سلالم مختلفة في نسق صوتي خماسي أو سباعي بوصفها أنغاماً رئيسية. وحتى الثقافات غير الأوروبية تعرف نماذج من المقامية اللحنية من بينها أنغام مركز الثقل أو الأنغام الهيكلية للحن ما. في القرن التاسع عشر المنصرم تساق المقامية الهارمونية من خلال هارمونيك شديد الغنى، وتحويل متكرر وبصورة خاصة من خلال استبدال انهارموني إلى حدودها. ذلك أنه لا يمكن أن تحقق مرجعية تراتبية الأساس (Tonika) أو لمقام أساسي. آرنولد شوينبرغ تنازل عنها في عام 1907/ 1908 ليصل إلى اللامقامية «Atonalität».

المقام (Tonart): بنية من الأبعاد ضمن الأوكتاف وكذلك علاقة هذه الأبعاد بنغمة محددة. في نظرية الموسيقى الإغريقية عمل النسق الكامل (Teleion) لتبيان المقام وفي العصر الوسيط قامت الأنغام الكنسية بالدور ذاته. المقامات القديمة منها والعائدة إلى العصور الوسطى تظهر إلى العلن كنوع أوكتاف، وهذا يعني كمقطع أوكتاف انطلاقاً من سلم الأساس الدياتوني أو كتركيب لتتراكوردات أو من سلاسل خماسية ورباعية. في الموسيقى المقامية يعني المقام سلسلة درجات من الأنغام تشكل أساس لحن أو أساس قطعة موسيقية والتي تعود إلى نغمة أساسية نوعية تسمّى تبعاً لها ومن خلال هذا المقام بتثبيت جنس الصوت ماجور/ مينور. عدد المقامات في نسق معدل متساوي الاهتزاز مع مراعاة الاستبدال الإنهارموني (دو دييز = ري بيمول، صول بيمول = فا دييز، دو بيمول= سي، دي دييز = مي

بيمول، صول دييز = لا بيمول، سي= لا دييز) يقتصر على 24 ضمن دائرة الخماسي، ما هو قابل للمعرفة هي المقامات الحديثة حسب طريقة وعدد العلاقات (اقصى حد 7) b بيمول # دييز.

تون غشلشت (Tongeschlecht): منذ القرن الثامن عشر تسمية مستخدمة من أجل genus (لاتينية) «جنس» في نسق الأنغام الكنسية تصلح حالة الكبير (Modus Maior) وحالة الصغير (Modus minor) (لحن ماجور Cantus durus ولحن مينور Cantus mollis) بوصفها أجناس (genera) (أجناس الصوت)، التي هي 12 حالة (Modi) (أنواع أوكتاف) بالمقابل بوصفها مقامات (أنواعاً). هذا المصطلح استبدل في القرن التاسع عشر، ذلك أن الحالة (Modi) تحولت الآن إلى جنس (genera)، كما صار ينظر بالمقابل إلى المقامات على أنها أنواع. جنسا الصوت الاثنان الماجور والمينور يتميزان عن بعضهما البعض من خلال موقع خطوة نصف الصوت.

تونيكا (Tonika): مفهوم أدخل من قبل جان فيليب رامو واستخدمه هوغوريمان كتسمية فاعلية بالنسبة إلى النغمة الأساس للمقام، الذي يسمى تبعاً لها: أيضاً: (Tonalität).

سلسلة خطوات الصوت في مقام (Tonleiter, Skala): (لاتينية وإيطالية scala «درج، سلم». إبان ذلك تكون الأصوات مرتبة حسب الارتفاع ومحددة من خلال نغمات الإطار (في الغالب) أوكتاف خماسي: ← تتراكورد)، ما وراءها تكون سلسلة الصوت قابلة للإعادة. ما يسمى مادة السلم تضم كنسق صوتي مجموع مادة الصوت المنظمة حسب الارتفاع والمستخدمة من دائرة ثقافية (وهكذا: السلالم الصينية ← لو والهندية ← سروتي). مقابل ذلك يعني السلم المستخدم الاختيار من مادة السلم المشكلة لأساس

القطعة والمستخدمة في قطعة موسيقية مقامية. العدد المهيمن للسلالم المستخدمة هي ذات طبيعة دياتونية أو خماسية.

تونوس (Tonos) (إغريقية tonos: «صوت» في الـ Kanonik (→ Kanon) تسمية من أجل الدرجة الكاملة المقاسة فيثاغورياً (8:9) (→ Ditonos): في نظرية السلالم الإغريقية في الوقت ذاته التسمية من أجل العضو الأساس (اللحني) لسلم ما.

تركيب أنغام (Tonsystem): (إغريقية tonos) «صوت» (systema) «تركيب») تركيب أنغام أو علاقات نغمية وصولاً إلى نسق، تمّ تطويره في الثقافات العليا على الآلات الموسيقية. من حيث الحيز الكمي يحدد النسق الصوتي من خلال عدد الدرجات في الأوكتاف (السلم →)، وكيفياً من خلال «المبدأ» الذي يشكل أساساً لعلاقات الأصوات. من ناحية علم الصوت (Akustisch) يمثل نسق الصوت من خلال ضبط الأصوات، حيث نستخدم إما أبعاداً مع علاقات عدد اهتزازات بسيطة ما أمكن أو مسافات أصوات متساوية من حيث بسيكولوجيا السمع (تبعاً لمبدأ التناغم أو حسب مبدأ المسافة). إن نسق الصوت القديم إنما هو نسق أوكتاف مزدوج مركب من تتراكوردات (systemalteleion). حيث تكون الأنغام الخارجية للتراكوردات ثابتة، فيما تكون الأنغام الداخلية على العكس متحركة. كان نسق الصوت في العصر الوسيط ذا سبعة أصوات دياتونية وكان مداه من صول إلى مي" وقد اكتمل من خلال نغمة سي. وهو استقر على المبدأ الفيثاغوري لدائرة الخماسيات. في القرن السادس عشر أضيف إلى الموسيقى الأوروبية علاوة على الخماسي الثلاثي بوصفه بعداً أساسياً في نسق الصوت. نسق الصوت الأوروبي للقرن السابع عشر حتى أوائل القرن العشرين إنما هو مبني على

علاقاته الصوتية على مقام ماجور/ مينور (Tonalitat →). وبالتالي مدى ارتفاعاته الصوتية في الممارسة الموسيقية محدودة بـ 2/ 17 أوكتاف من لا[2] حتى دو[5]. داخلياً يمكن توسيع مداه مبدئياً بلا حدود من خلال تغييرات الارتفاع وتغييرات الانخفاض (Alteration) والتنويط يتحدد إلى 35 من التغييرات العالية والمنخفضة البسيطة منها والمزدوجة للسبع درجات الدياتونية ضمن الأوكتاف. من ناحية علم الصوت (Akustisch) يمثل نسق الصوت المختلف دياتونياً، كروماتياً وإنهارمونياً من خلال سلم معدل ذي اثنتي عشرة درجة (→ Temperatur). إلى الأنساق الصوتية غير الأوروبية ← لو، وبيلوغ، وسالندرو، وسروتي.

نقل (Transposition): (لاتينية، transponere «ينقل»). نقل لحن أو بنية موسيقية من درجة صوتية إلى درجة أخرى مع المحافظة التامة على كل علاقات الأبعاد ← (Tonart →) أيضاً: (freie Transposition) (النقل الحر).

نغمة ثلاثية (Tritonus): لاتينية «نغمة ثلاثية» البعد لثلاث درجات كاملة، دياتونياً فا - (صول - لا) سي أو كروماتياً مع تغيير دو - (ري - مي -) فا دييز، حيث تكون النغمة الثلاثية «الخاصة» متماهية مع الرباعي المفرط أو الخماسي المخفض. علم الصوت الموسيقي يعرف النغمة الثلاثية في التقسيم الفيثاغوري بوصفه (729 : 512) هارمونياً صافياً بوصفه (64 : 45) وكذلك معدلة في الأوكتاف ذي الاثنتي عشرة درجة بوصفه نصفه التام (12/ 6).

منذ غيدوفون أرريزو كان يجري التحذير في نظرية الموسيقى في العصر الوسيط من استخدام النغمة الثلاثية تبعاً للقول المأثور «مي ضد فا، الشيطان في الموسيقى». لتجنب النغمة الثلاثية (Tritonus)،

أدخلت في نسق الأنغام الكنسية سي فا إلى المقام الليدي، ذلك أنه لم يعد فا - صول - لا - سي، وإنما فا - صول - لا - سي بيمول. بالرغم من التحريم توجد شواهد كثيرة للجوء إلى النغمة الثلاثية. في عصر الباروك تحولت إلى وسيلة لشرح النصوص في نظرية التجسيد الخطابية الموسيقية وبصورة خاصة عن الموت، والخطيئة والشكوى. في الهارمونية الأكوردية الحديثة توجد النغمة الثلاثية في موقع مميز في أكورد سباعي مخفض غير متين مقامياً سي - ري - فا - لا بيمول.

انعطافة/ طريقة (Tropus): (لاتينية، إغريقية tropos): تعني في النظرية الموسيقية في العصر الوسيط بصورة عامة إلى جانب (Modus) و(Tonus) الأنغام الكنسية. بالمعنى الدقيق تعني (Tropus) التفسير أو التقسيم المشدد للنص، المعتمد في الخدمة الإلهية في بلاد الغرب منذ القرن التاسع والذي لقي الاهتمام بصورة خاصة في مدرسة الدير في سانت غالين (كل مقطع توجد نغمة) إلى جانب الألحان الملسماتية (melismatisch) للكورال الغريغورياني. (أنغام متعددة حول مقطع واحد في النص). وبذلك لا يتغير الكثير من جوهر اللحن الغريغورياني.

تروم شايد (Trumscheit): (ألمانية فصحى قديمة (Trompete) بوق أو (Trommel) طبل و(Scheit) خشب). في القرن السابع عشر أيضا كمنجة، بوق مسماة آلة باص أو آلة سحب مع وتر وحيد من الأبعاد وضد وتر ممتد طولاً بنحو مترين له شكل اسفين ومفتوح من الأسفل مؤلف من ثلاثة ألواح خشبية. الوتر يُشد فوق القدم اليمنى لمشط (Steg) غير متناظر يتفرع إلى قسمين، حيث يضغط من خلالهما إلى سطح صندوق التردد. القدم اليسرى للمشط تهتز حرة

وتلامس لدى سحب الوتر مترنحة السطح، من خلال ذلك ينطلق صوت يشبه الشخير من مضخم صوت له شكل البوق، وقد استمرت هذه الآلة في ألمانيا حتى القرن الثامن عشر، وكانت بمثابة بديل عن البوق في أديرة الراهبات ولذلك يظهر الاسم البديل «بوق ماريا» أو «كمنجة الراهبات».

إبرماسيغ (übermäig): تسمية بالنسبة إلى بُعد ما أو نغمة ثلاثية، تكون أكبر بنصف صوت كروماتي من الأبعاد الكبيرة أو الصافية: دو - مي دييز بدلاً من دو - مي، دو - فا دييز. بدلاً من دو - فا، يتطابق مع ذلك دو - مي - صول دييز بدلاً من دو - مي - صول. إن عكس الأبعاد المفرطة أو الأكوردات ينتج أبعاداً أو أكوردات مخفضة.

إبرتايلغ (überteilig): التسمية الإغريقية «epimore» من أجل علاقات عدد الاهتزازات من الأبعاد، والتي مسميها أكبر من الذي يعد X: (X + 1). الأبعاد الهارمونية للتقسيم الصافي هارمونياً هي überteilig: الأوكتاف (1:2) خماسي (2:3) ثلاثي كبير وصغير (5:6)/ (4:5)، درجة كاملة كبيرة وصغيرة (9:10)/ (8:9). نصف صوت كبير وصغير (24:25)/ (15:16). كمكتشف للمعرفة بأن علاقات (epimore) عقلانياً لا لتنصيفها يمكن أن نذكر الفيثاغوري أركيناس فون تارنت.

أوم كارونغ (Umkehrung): الأبعاد تعكس من حيث إن الصوت الأعلى يوضع تحت الصوت الأدنى بمقدار أوكتاف والصوت الأدنى فوق الصوت الأعلى. في علاقة العكس يوجد السباعي الثنائي (دو - ري، ري - دو) السداسي الثلاثي (دو - مي، مي - دو)، خماسي رباعي (دو - فا، فا - دو) وبالعكس.

أونيزون (unison): (لاتينية). جعل صوتين أو أكثر في توافق أو في مسافة أوكتاف. الرجال والنساء يغنون عندما يضبطون نغمة دو على أساس استعداداتهم الفيزيولوجية في مجال الحنجرة دوَ أو دو" في مسافة أوكتاف.

أونراين (unrein): تسمية عامة من أجل أبعاد «غير مضبوطة» مع اهتزازات ودرجة انصهار ناقصة لأصواتها الجزئية (→ Obertöne) . بصورة خاصة لدى تناغمات صافية. خاصة تسمية من أجل أبعاد لا تنتج أعلاه اهتزازها الانتظام في نسق التقسيم الفيثاغوري أو الصافي. إذا أخذنا المسألة بصرامة يعرف التقسيم المعدل متساوي الاهتزاز (→ Temperatur) باستثناء الأوكتاف فقط أبعاداً غير صافية أو غير مضبوطة في قليل أو كثير.

فرميندرت (vermindert): تسمية من أجل الأبعاد التي هي أصغر حول نصف صوت كروماتي من الأبعاد المسماة صافية (مثلاً دو دييز - فا بدلاً من دو - فا) أو صغيرة (مثلاً ثلاثي منخفض بدلاً من ثلاثي صغير: مي - صول بيمول بدلاً من مي - صول).

فيوله (Viole): (فرنسية قديمة viele, vielle, viole ومن الإيطالية Katalan, portug, viola) بالمعنى الدقيق تسمية من أجل (viola da gamba) (كمنجة الركبة) وآلات موسيقية متعددة من عائلة الفيولي (تسمية حديثة: لعائلة الغامبن Gamben). ومنها يميز (viola da braccio) والعائلة (barccio) التي تنتمي إليها الكمنجات المعتمدة أثناء العزف على الذراع (التسمية الحديثة: عائلة الفيولين).

فرغينال (Virginal): (إنجليزية من اللاتينية (virga) «عصا» «حزمة خيطان»، جزء مكوّن من ميكانيك الريشة في الشمبلو) نموذج

صغير من الشمبلو، آلة لمس مع ميكانيك الريشة (بيانو الريشة. حيث تضرب الأوتار أو تسحب) بخلاف الشمبلو الذي له شكل (Flügel) و(Spinett) الذي له شكل الثابت الرياضي يتميز الفريجينال بشكل رباعي لسطح صندوق التردد. منذ القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر كان الفريجنال واسع الانتشار في بريطانيا، وكان نوعاً من البيانو المنتشر بصورة خاصة لدى النساء. وحتى في زمن فيبر كان التعبير (virginal) يفهم على أنه اشتقاق (virgo) «الفتاة العذراء» ويعود إلى الملكة إليزابيث الأولى وإلى الطبقة الحاكمة الأنثوية الإنجليزية للآلة.

استباق (Vorausnahme): في السياق الهارموني الأكوردي الدخول المبكر لنغمة واحدة أو أكثر من شأنها أن تعود إلى الاكورد، الذي يتلو زمن الإيقاع التالي الثقيل (المشدد). والتي تستبق في الغالب هذا الأكورد متنافرة. لحنياً يتم استباق النوطة الأخيرة لمحط على زمن إيقاع سهل (غير مشدد).

فورهالت (Vorhalt): الدخول المتردد لنغمة لحن أو نغمة أكورد من أعلى أو من أدنى في مسافة ثنائي كبير أو صغير، حيث توجد نغمة الاعتراض مقابل نغمة الانحلال على جزء من الإيقاع مشدد. وهو يعمل كتنافر أو ينظر إليه على أنه كذلك.

فاسر أورغل (Wasserorgel): (إغريقية (Hydraulis) من (hydor) «ماء» و(aulos) «شالماي» «أنبوب») لأول مرة في عام 170 ق. م. يوصف الأورغن الذي كان منتشراً في عصر الإمبراطورية الرومانية الذي استخدم كثيراً بسبب صوته القوي بصورة خاصة في المسرح وفي السيرك، يدل على ذلك وجود نماذج منه حتى العصر الوسيط. ينتج ضغط الهواء بواسطة مضخة

بذراع (لاحقاً من طريق منافخ)، من أجل توازن الضغط يعمل الماء المندفع من خلال جرس.

فغسل غزانغ (Wechselgesang): شكل رئيسي محدد بوصفه (Antiphon) (إغريقية «إجابة» و«إعطاء الجواب بصوت عالٍ») للغناء الكورالي، الذي يدار وهو يتغير من قبل كورالين اثنين.

فيندلاده (Windlade): جزء من تكوين الأورغن ما زال يتطور بصورة متواصلة منذ القرن الخامس عشر، وهو يتألف من صندوق كبير محكّم من الهواء، تستقر فوقه الأنابيب وإليه يساق ضغط الهواء (والريح) عبر أقنية (حواجز متشابكة تقود الريح إلى الأنابيب كل بمفرده) وسدادات إلى الأنابيب. الشكلان التاريخيان لصندوق الريح (Windlade) هما صندوق العقدة (Schleiflade) وصندوق القفز (Springlade). لدى صندوق العقدة ينظم دفع الهواء، وهذا يعني بواسطة أطر خشبية طويلة (متوازية) تسير بزاوية قائمة إلى الحواجز المشبكة. وهي تدلل على وجود ثقوب مختلفة الحجوم تطابق مع دعامة الأنابيب وتدفع لدى سحب المفاتيح، حيث إنها لدى تشغيل الاورغن تتيح للريح دخول الأنابيب المطلوبة. لدى صندوق القفز يستعاض عن العقد من خلال سدادات (سدادات الريح) تحت أقدام الأنابيب.

قاعة ضيقة/ هامش (Zarge): (ألمانية فصحى قديمة) الجدار الجانبي المتوسط بين السطح والأرضية لآلة موسيقية. وبصورة خاصة لدى الآلات الوترية والطبول، التي تمتلك صندوق صدى، وليس لها جسم له بطن.

تسيتر تسنزر (Zisterzienser): طائفة من الرهبان تأسست في

عام 1098 من قبل رئيس الدير البندكتيني روبرت فون مولسميس في سيتو قرب ديجون. وقد حصلت على شهرة قوية في كل أوروبا تحت إدارة برنارد فون كليرفو. في عام 1134 قررت الهيئة العامة للسيسترسيان إصلاحاً كوراليا (انتهى في عام 1148) متبعاً مثل الطائفة الزهدية التي تطمح إلى إعادة إقامة الكورال الغريغورياني القديم وإلغاء كل الإضافات المتعلقة بغناء الكورال والتي ليس لها طبيعة تعبدية. وهكذا حرمت بصورة خاصة التعبيرات الشعرية (Tropen) وكل الإضافات الغنائية كما خفضت الزخرفات الفنية المتعلقة بالتراتيل المصاحب للغناء واقتصر مجال الغناء على عشر درجات دياتونية كما تم تجنب سي بيمول المقرر أصلاً. في عام 1899 ظهر من قبل اختصاصي الكورال لطائفة (Trappisten)(*) إلى (Graduale)(**) الجديد المعالج، وفي عام 1903 ظهر الـ (Antiphonarium) الجديد (الغناء المتبادل).

تسيتر (Zither): (إغريقية، قيثارة ولاتينية قيثارة، منذ القرن السابع عشر في أوروبا أيضاً تسيهر وتسيتر) تسمية جامعة من أجل الآلات الوترية البسيطة دونما جسم تردد أو مع جسم تردد في علاقة غير عضوية. الأشكال الرئيسية هي تسيهر العصا (قوس الموسيقى)، والتسيهر بالسطح المقبب (كوتو وكذلك kin الصينية) والتسيهر ذات اللوح، التي تنتمي إليها البسالتريوم، الهاكرت وآلات اللمس ذات الأوتار.

تسفيشن شلوس (ZwischenschluB): تسمية من أجل الختام

(*) طائفة تأسست في عام 1664 ضمن طائفة السيسترسيان مع قواعد صارمة (تحريم الخطابة وأكل اللحوم وتلزم معتنقيها بالعمل بالحقول) (المترجم).

(**) في القداس الكاثوليكي غناء قصير بعد تلاوة أخبار ورسائل الرسل (المترجم).

الداخلي ضمن قطعة موسيقية بخلاف الختام النهائي. في سياق الأنغام الكنسية والهارمونية الاكوردية يميز بصورة مشابهة بين ختامي فرعي (plagal) وبين ختام حقيقي (authentisch) (من الدرجة الرابعة حتى الدرجة الأولى، ومن الدرجة الخامسة حتى الدرجة الأولى) وكذلك بين ختام نصفي وختام كامل (من الأساس (Tonika) حتى المسيطرة وبالعكس).

ثبت المصطلحات

إبداع	Schaffen
اتجاه	Richtung
أثر/ عمل	Werk
اجتماعي	Sozial
إحساس	Empfindung
اختراع	Erfindung
إدارة الحياة	Lebensführung
إدراك	Wahrnehmung
أساس	Grundsatz
استخدام	Anwendung
استقبال	Aufnahme
استقبال	Rezeption
أطروحة/ نظرية	Lehre

Willkür	اعتباط
Erklärung	إعلان/ تفسير
Lied	أغنية
Wirtschaft	اقتصاد
Ertdeckung	اكتشاف
Akkord	أكورد/ تآلف
Kulturnation	أمة الثقافة
Errungenschaft	إنجاز
Gewährsmann	إنسان مرجع
Zwiespalt	انقسام
Bedeutung	أهمية/ معنى
Orgel	أورغن
Oktav	أوكتاف/ ثمان درجات
Untersuchung	بحث
Intervalall	بُعد
Bürgertum	بورجوازية
Klavier	بيانو
Musikgeschichte	تاريخ الموسيقى
Komposition	تأليف موسيقي
Bertrachtung	تأمل

Mitteilung	تبليغ/ إخبار
Darstellung	تبيان/ عرض
Neuerung	تجديد
Subdominant	تحت مسيطر
Modulation	تحويل
Abstufung	تدرج
Erziehung	تربية
Bildung	تربية/ تكوين
Kombination	تركيب
Vorstellung	تصور
Entwicklung	تطور
Kontrast	تعاكس
Mehrstimmigkeit	تعددية الأصوات
Alteration	تغيير
Fortschreitung	تقدم
Beweisführung	تقديم الدليل
Tradition	تقليد
Aneigumng	تملك
Konsonanz	تناغم
Dissonanz	تنافر

Gegensatz	تناقض
Erwartung	توقع
Sekunde Sekundär	ثانية ثنائي/ الصوت الثاني
Musikkultur	ثقافة موسيقية
Terz	ثلاثي/ الصوت الثالث
Drittelton	ثلث صوت
Gemeinschaft	جماعة
Schõnheit	جمال
Kanon	جملة النظم والقواعد
Geshlecht	جنس/ نوع
Gegenwart	الحاضر
Argument	حجة
Gegemanrgument	حجة معاكسة
Modern	حديث
Hierokratie	حكم رجال الدين
Eigenart	خصوصية
Quint	خماسي/ الصوت الخامس
Kreis	دائرة
Musik - studie	دراسة الموسيقى
Ganzton	درجة كاملة

Religion	دين
Erinnerung	ذكرى
Quart	الرباعي/ الصوت الرابع
Viertelton	ربع صوت
Mõnchtum	رهينة
Septim	السباعي/ الصوت السابع
Sext	السداسي/ الصوت السادس
Tonskalen	سلالم موسيقية
Tonfolge	سلسلة صوت
Skala	سلم موسيقي
Herrschaft	سيطرة
Bedingung	شرط
Gefühl	شعور
Wertgeltung	صلاحية القيمة
Weltgeltung	صلاحية عالمية
Einzelton	صوت مفرد
Ton	صوت/ نغمة
Antitonalität	ضد المقامية
Kontrapunkt	الطباق
Schicht	طبقة

Organist	عازف الأورغن
Pianist	عازف بيانو
Aufführung	عرض
Uraufführmng	عرض أول
Antike	العصور القديمة
Rational	عقلاني
Rationalität	عقلانية
Rationalisierung	عقلنة
Zusammenhang/ Beziehung	علاقة
Wissenschaft	علم
Musikwissenschaft	علم الموسيقى
Meisterstück	عمل أساسي
Element	عنصر
Bezug	عودة/ مرجع
Gesang	غناء
Orchester	فرقة موسيقية
Register	فهرس/ مدى
Basis	قاعدة
Wert	قيمة
Notenschrift	كتابة النوطة

Violine	كمنجة
Kirche	كنيسة
Choral	كورال/ جوقة
Irrational	لاعقلاني
Atonatität	لامقامية
Melodie	لحن
Dur	ماجور
Prinzip	مبدأ
Gesellschaft	مجتمع
Sammlung	مجموعة
Beobachtung	مراقبة
Abstamd	مسافة
Annahme	مسلمة
Dominant	مسيطر
Quelle	مصدر
Anspruch	مطْلب
Tonformel	معادلة صوت
Bearbeitung	معالجة
Sinn	معنى
Tonart	مقام

Tonalität	مقامية
Komponent	مكوّن
Anmerkung	ملاحظة
Praxis	ممارسة
Beruf	مهنة/ حرفة
Parallele	موازاة
Bürger	مواطن بورجوازي
Gegenstand	موضوع
Haltung Soziologentag	موقف مؤتمر السوسيولوجيين
Klavierkomponist	مؤلف للبيانو
Moll	مينور
Flõte	ناي
System	نسق
Tonsystem	نسق الصوت
Entstehung	نشوء
Hymne	نشيد
Halbton	نصف صوت
Musiktheorie	نظرية الموسيقى
Harmonielehre	نظرية الهارموني
Mittelton	نغمة وسطى

Akkordharmonik	هارمونية أكوردية
Gestalt	هيئة/ شكل
Bilddokument	وثيقة مصورة
Einstimmig	وحيد الصوت
Bewußtsein	وعي
Klang	الوقع/ تأثير موسيقي
fundieren	يتأسس
handeln	يفعل/ يعمل
Kampinieren	يؤلف موسيقياً

فهرس المراجع التي اعتمد عليها فيبر واقتبس منها

لم يشر نص فيبر... مع استثناء واحد (انظر أعلاه ص 304 من هذا الكتاب ("Helmholtz, Tonempfindungen, 3. Aufl., S.297" إلى معلومات بيبليوغرافية، حتى ولا إلى عناوين، وإنما إلى أسماء مؤلفين فقط. هذا الفهرس يحدد أعمال المؤلفين التي استفاد منها فيبر لكن ليس بشكل معزول. يتضمن هذا الفهرس العناوين، التي قد لا يكون فيبر تمعن فيها، غير أنه اقتبس من المراجع المتاحة له وقيمها. انظر لذلك المقدمة أعلاه ص 100 - 161 من هذا الكتاب. زيادة على ذلك أُدرجت في هذا الفهرس أبحاث يمكن التأكد من صدقيتها بوضوح تام، على الرغم من أن فيبر لم يذكر أسماء المؤلفين. هذه الأعمال أُشير إليها. أما العناوين المختصرة فقد وضعت بين قوسين من قبل المحررين.

* Abert, Hermann, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899. *(Abert, Ethos)*

*– , Ein neuer musikalischer Papyrusfund (Besprechung von: The Hibeh Papyri, Part I, edited with translations and notes by B. P. Grenfell and A. S. Hunt. – London: Offices of the Egypt Exploration Fund 1906, p. 45–48), in: Zeitschr. der Internat. Musikges., Jg. 8, 1906/7, S. 79–83. *(Abert, Papyrusfund)*

Abraham → Hornbostel und Abraham

* Adler, Guido, Studie zur Geschichte der Harmonie, in: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, Band 98. – Wien: Carl Gerold's Sohn 1881, S. 781–830. *(Adler, Harmonie)*

*– , Über Heterophonie, in: Jahrb. der Musikbibliothek Peters für 1908, Jg. 15. – Leipzig: C. F. Peters 1909, S. 17–27. *(Adler, Heterophonie)*

* Adlung, Jakob, Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, insofern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöhtig ist, hg. von Johann Lorenz Albrecht. – Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768 [2 Bände in einem Band]. *(Adlung, Musica 1, 2)*

Agricola, Martin, Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen, erste und vierte Ausgabe. – Wittemberg: Georg Rahw 1525 und 1528. In neuer diplomatisch genauer, zum Teil

facsimilierter Ausgabe hg. von Robert Eitner (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Jg. 24, Band 20). – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1896. *(Agricola, Musica)*

* d'Alembert, Jean-Le Rond, Élémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau. – Paris: David, Le Breton, Durand 1752. *(d'Alembert, Élémens)*

* Ambros, August Wilhelm, Geschichte der Musik, Band 1: Die ersten Anfänge der Tonkunst; die Musik der antiken Welt; die Völker der vorhellenischen Cultur, 2., unveränderte Aufl.; Band 2: Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst; die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges, 2., verbesserte Aufl.; Band 4: von Palestrina bis gegen 1650, hg. von Hugo Leichtentritt, 3., verbesserte und erweiterte Aufl. – Leipzig: F. E. C. Leuckart 1880–1909. *(Ambros, Geschichte 1, 2, 4)*

* Arend, Max, Das chromatische Tonsystem, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 3, 1901/2, S. 718–740. *(Arend, Tonsystem)*

Aristoteles' Politik in acht Büchern. Der Urtext nach Immanuel Bekkers Textesrecension auf's Neue berichtigt und in's Deutsche übertragen, so wie mit vollständigem kritischen Apparate und einem Verzeichnisse der Eigennamen versehen von Adolf Stahr. – Leipzig: Carl Focke 1839. *(Aristoteles, Politik)*

Bach, Carl Philipp Emanuel, Über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probe-Stücken in 6 Sonaten erläutert. – Berlin: [Selbstverlag] 1753. *(Bach, Versuch 1)*

–, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. – Berlin: [Selbstverlag] 1762. *(Bach, Versuch 2)*

* Bähr, Otto, Das Tonsystem unserer Musik. Nebst einer Darstellung der griechischen Tonarten und der Kirchentonarten des Mittelalters. – Leipzig: F.A. Brockhaus 1882. (*Bähr, Tonsystem*)

* Baker, Theodore, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882. *(Baker, Wilde)*

Basevi, Abramo, Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia. – Firenze: Guidi 1862. *(Basevi, Introduzione)*

* Beer, Johann, Musicalische Discurse, durch die Principia der Philosophie deducirt. Nebst einem Anhang, genannt der Musicalische Krieg zwischen der Composition und der Harmonie. – Nürnberg: Peter Conrad Monath 1719. *(Beer, Discurse)*

Bellermann, Heinrich, Eduard Grell. – Berlin: Weidmann 1899. *(Bellermann, Grell)*

–, Der Kontrapunkt, 4. Aufl. – Berlin: Julius Springer 1901. *(Bellermann, Kontrapunkt)*

* Bellermann, Johann Friedrich (Hg.), Portugiesische Volkslieder und Romanzen. – Leipzig: Wilhelm Engelmann 1864. *(Bellermann, Volklieder)*

* Bie, Oscar, Das Klavier und seine Meister, 2. Aufl. – München: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1901. *(Bie, Klavier)*

* –, Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. – Leipzig: B.G.Teubner 1910. *(Bie, Tasteninstrumente)*

* Brambach, Wilhelm, Über baskische Musik, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 3, 1887, S. 606–609. *(Brambach, Baskische Musik)*

Caffi, Francesco, Storia della musica sacra, nella già cappella ducale di San Marco i Venezia del 1318 al 1797, Band 2. – Venedig: G. Antonelli 1855. *(Caffi, Musica sacra)*

Chladni, Ernst Florens Friedrich, Die Akustik. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1802. *(Chladni, Akustik)*

* Chrysander, Friedrich, Über altindische Opfermusik, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 1, 1885, S. 21–34. *(Chrysander, Opfermusik)*

Collangettes, M[aurice], Étude sur la musique arabe, in: Journal asiatique, tome 4, November/Dezember 1904, S. 365–422, und tome 8, Juli/August 1906, S. 149–190. *(Collangettes, Musique arabe 1, 2)*

* Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de (Hg.), Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker, Tomus 1–4. – Paris: Durand 1864 – 1876. *(Coussemaker 1, 2, 3, 4)*

Crusius, Otto, Die delphischen Hymnen, Untersuchungen über Texte und Melodien. – Göttingen: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1894. *(Crusius, Hymnen)*

–, Zu neuentdeckten antiken Musikresten, in: Philologus, Jg. 52, 1894, S. 160–200. *(Crusius, Musikreste)*

* Dechevrens, Auguste, Étude sur le Système musical chinois, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 2, 1900/1, S. 485–551. *(Dechevrens, Étude)*

Densmore, Frances, Chippewa Music (Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 45). – Washington: Government Printing Office 1910 *(Densmore, Chippewa)*

– , The music of the American Indians, in: Overland monthly, New series, Jg. 45, 1905, S. 230–234. *(Densmore, Indians)*

* Dommer, Arrey von, Elemente der Musik. Mit 125 musikalischen Beispielen. – Leipzig: T.O. Weigel 1862. *(Dommer, Elemente)*

* Eickhoff, Paul, Westfälische mittelalterliche Kinderlieder, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 8, 1892, S. 507–513. *(Eickhoff, Kinderlieder)*

* *Engel, Carl,* The Music of the Most Ancient Nations, particulary of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews, 2. Aufl. – London: John Murray 1870. *(Engel, Nations)*

* Ersch, Johann Samuel, Gruber, Johann Gottfried (Hg.), Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Sektionen 1 (A-G, 99 Bände), 2 (H-N, 43 Bände) und 3 (O-Z, 25 Bände), hg. von Hermann Brockhaus. – Leipzig: J. F. Gleditsch / F. A. Brockhaus 1818–1889. *(Ersch/Gruber)*

* Fétis, François Joseph, Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. – Bruxelles: Hayez 1844. *(Fétis, Traité)*

Fillmore, John Comfort, The Harmonic Structure of Indian Music, in: American Anthropologist, New Series, 1899, S. 297–318. *(Fillmore, Harmonic Structure)*

Fischer, Erich, Patagonische Musik, in: Anthropos, Jg. 3, 1908, S. 941–951. *(Fischer, Patagonische Musik)*

Fleischer, Oskar, Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion, in: Zeitschr. der Internat. Musikges., Jg. 1, 1899/1900, S. 161–167. *(Fleischer, Clavicymbel)*

– , Zur vergleichenden Liedforschung, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 3, 1901/02, S. 185–221. *(Fleischer, Liedforschung)*

– , Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 1, 1899/1900, S. 1–53. *(Fleischer, Musikwissenschaft)*

– , Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften, Teil 1: Über Ursprung und Entzifferung der Neumen; Teil 2: Das altchristliche Rezitativ und die Entzifferung der Neumen; Teil 3: Die spätgriechische Tonschrift; Teile 1 und 2. – Leipzig: F. Fleischer 1895–1897; Teil 3. – Berlin: G. Reimer 1904. *(Fleischer, Neumenstudien 1, 2, 3)*

→ auch: Seiffert, Klaviermusik.

* Forkel, Johann Nikolaus, Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. – Leipzig: Hoffmeister und Kühnel 1802. *(Forkel, Bach)*

* Fortlage, Carl, Alt-Griechenland, in: Ersch/Gruber, Sektion 1, Band 81. – Leipzig: F. A. Brockhaus 1863, S. 175–245. *(Fortlage, Griechische Musik)*

Fox Strangways, Arthur Henry, The Hindu Scale, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 9, 1907/8, S. 449–511. *(Fox Strangways, Hindu Scale)*

* Friedmann, Aron, Der synagogale Gesang, 2., erweiterte Aufl. – Berlin: C. Boas Nachf. 1908. *(Friedmann, Gesang)*

* Gerbert, Martin (Hg.), Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto, Tomus 1–3. – St. Blasien: Typis San-Blasianis 1784. *(Gerbert, Scriptores 1, 2, 3)*

Gevaert, François-Auguste, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Band 1 und 2. – Gent: Annoot-Braeckman 1875/1881. *(Gevaert, Histoire 1, 2)*

– , La mélopée antique dans le chant de l'église latine. – Gent: A. Hoste 1895. *(Gevaert, Mélopée)*

– , Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Musikgeschichtliche Studie. Deutsch von Hugo Riemann. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1891. *(Gevaert, Ursprung)*

Gilman, Benjamin Ives, On some psychological aspects of the Chinese Musical System, in: The Philosophical Review, Jg. 1, 1892, S. 54–71, 154–178. *(Gilman, Chinese Music)*

* Gmelch, Josef, Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg/Schweiz, Band 6). – Freiburg/Schweiz: Gschwend 1911. *(Gmelch, Vierteltonstufen)*

* Goehlinger, Franz August, Geschichte des Klavichords. – Basel: Emil Birkhäuser 1910. *(Goehlinger, Klavichord)*

Grell, August Eduard, Aufsätze und Gutachten über Musik, hg. von Johann Gottfried Heinrich Bellermann. – Berlin: Springer 1887. *(Grell, Aufsätze)*

* Haberl, Franz Xaver, Die römische „schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 3, 1887, S. 189–296. *(Haberl, Schola)*

* Hammerich, Angul, Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 10, 1894, S. 1–32. *(Hammerich, Luren)*

* –, Studien über isländische Musik, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 1, 1899/1900, S. 341–371. *(Hammerich, Studien)*

Hand, Ferdinand, Aesthetik der Tonkunst. Erster Teil, 2. Aufl. – Leipzig: Eisernach 1847. *(Hand, Ästhetik 1)*

Hauptmann, Moritz, Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853. *(Hauptmann, Natur)*

* Hefele, Carl Joseph, Concilsgeschichte, Band 3. – Freiburg: Herder 1858. *(Hefele, Concilsgeschichte 3)*

Helmholtz, Hermann von, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 3., überarbeitete Aufl. – Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1870. *(Helmholtz, Tonempfindungen)*

* Hildebrandt, R., Rhetorische Hydraulik, in: Philologus, Jg. 65, 1906, S. 425–445. *(Hildebrandt, Hydraulik)*

Hohenemser, R., Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 11, 1909/10, S. 324–395. *(Hohenemser, Alpenländer)*

* Hopkins, Edward J., The Organ, its History and Construction, preceded by an entirely New History of the Organ by Edward F. Rimbault, 3. Aufl. – London: Robert Cocks 1877. *(Hopkins, Organ)*

Hornbostel, Erich Moritz von, Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen, in: Zeitschr. für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung (zugleich Organ des Instituts für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung), Band 3, 1910, S. 465–487. *(Hornbostel, Akustische Untersuchungen)*

–, Arbeit und Musik, in: Zeitschr. der Internat. Musikges., Jg. 13, 1911/12, S. 341–350. *(Hornbostel, Arbeit)*

–, Diskussionsbeitrag [zu Filaret Kolessa: Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierenden Gesänge, der sogenannten "Kosakenlieder"], in: III. Kongreß der Internat. Musikges., Wien, 25. - 29. Mai 1909, Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. – Wien, Leipzig: Artaria, Breitkopf & Härtel 1909, S. 296. *(Hornbostel, Diskussionsbeitrag Kolessa)*

– , Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik, ebd., S. 298–303. *(Hornbostel, Mehrstimmigkeit)*

– , Melodie und Skala, in: Jahrb. der Musikbibliothek Peters für 1912, Jg. 19. – Leipzig: C.F. Peters 1913, S. 11–23. *(Hornbostel, Melodie)*

– , Artikel „Musik der Naturvölker“, in: Meyers großes Konversations-Lexikon, 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage, Band 24, Supplement-Band 2. – Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1913, S. [illegible]. *(Hornbostel, Naturvölker)*

– , Phonographierte tunesische Melodien, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 8, 1906/7, S. 1–43. *(Hornbostel, Tunesische Melodien)*

– , Phonographierte türkische Melodien, in: Zeitschr. für Ethnologie, Jg. 36, 1904, S. 203–221. *(Hornbostel, Türkische Melodien)*

– , Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, in: Zeitschr. der Internat. Musikges., Jg. 7, 1905/6, S. 85–97. *(Hornbostel, Vergleichende Musikwissenschaft)*

– , Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang, in: Zeitschr. der Internat. Musikges., Jg. 12, 1910/11, S. 117–128. *(Hornbostel, Vogelgesang)*

– , Wanyamwezi-Gesänge, in: Anthropos, Jg. 4, 1909, S. 781–805, 1033–1054. *(Hornbostel, Wanyamwezi)*

– und Abraham, Otto, Phonographierte indische Melodien, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 5, 1903/4, S. 348–401. *(Hornbostel/Abraham, Indische Melodien)*

– , – , Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 4, 1902/3, S. 302–360. *(Hornbostel/Abraham, Japaner)*

– , – , Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft, in: Zeitschr. für Ethnologie, Jg. 36, 1904, S. 222–233. *(Hornbostel/Abraham, Phonograph)*

– und Stumpf, Carl, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, in: Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie, Innsbruck, 19.–22. April 1910, hg. von F. Schumann. – Leipzig: J.A. Barth 1911, S. 256–269. *(Hornbostel/Stumpf, Untersuchungen)*

* Janus, Carolus [Jan, Carl von] (Hg.), Musici scriptores Graeci. – Leipzig: Teubner 1895. *(Jan, Graeci)*

* – , Melodiarum Reliquiae. – Leipzig: Teubner 1899. *(Jan, Graeci (Supplementum))*

* Keworkian, Komitas, Die armenische Kirchenmusik, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 1, 1899/1900, S. 54–64. *(Keworkian, Armenische Kirchenmusik)*

Kiesewetter, Raphael Georg (in Zusammenarbeit mit Freiherr von Hammer-Purgstall), Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1842. *(Kiesewetter, Araber)*

– , Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, in: Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven? – Amsterdam: Muller 1829. *(Kiesewetter, Niederländer)*

* Kinkeldey, Otto, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910. *(Kinkeldey, Orgel)*

Kircher, Athanasius, Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni, Tomus I. – Rom: Franciscus Corbelletti 1650; Tomus 2. – Rom: Ludouicus Grignani 1650. *(Kircher, Musurgia 1, 2)*

Kirnberger, Johann Philipp, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Teil 1. – Berlin: Heinrich August Rottmann o.J. [1771/4]. *(Kirnberger, Reiner Satz)*

* Knosp, Gaston, Über annamitische Musik, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 8, 1906/7, S. 137–166. *(Knosp, Annamitische Musik)*

* Koch, Heinrich Christoph, Handbuch bei dem Studium der Harmonie. – Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1811. *(Koch, Handbuch)*

* Krebs, Carl, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 8, 1892, S. 91–126. *(Krebs, Klavierinstrumente)*

Land, Jan Pieter Nicolaas, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe, tiré du Vol.II des Travaux de la 6e session du Congrès international des Orientalistes à Leide. – Leide: E.J. Brill 1885, S. 37–99. *(Land, Gamme arabe)*

– , Über die Tonkunst der Javanen, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 5, 1889, S. 193–215. *(Land, Javanen)*

* Lederer, Viktor, Das Konzil von Clovenshoe (747), in: Kirchenmusikalisches Jahrb., Jg. 22, 1909, S. 115–117. *(Lederer, Konzil)*

* Lehmann-Nitsche, Robert, Patagonische Gesänge und Musikbogen, in: Anthropos, Jg. 3, 1908, S. 916–940. *(Lehmann-Nitsche, Musikbogen)*

Lineff, Eugénie, A musical tour in the Caucasus, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 13, 1911/12, S. 552–564. *(Lineff, Caucasus)*

– , Über neue Methoden des Folklores in Rußland, in: III. Kongreß der Internat. Musikges., Wien, 25. – 29. Mai 1909, Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. – Wien, Leipzig: Artaria, Breitkopf & Härtel 1909, S. 233–244. *(Lineff, Folklores)*

– , Velikorusskija Pesni v Narodnoj Garmonizacii, 2 Bände. – St. Petersburg: Izdanie Imperiatorskoj Akademii Nauk 1904–1909. *(Lineff, Velikorusskija 1, 2)*

* Locher, Carl, Die Orgelregister und ihre Klangfarben, 4., stark vermehrte Aufl. - Bern: Emil Baumgart 1912. *(Locher, Orgelregister)*

* Mattheson, Johann, Critica Musica. D.i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, teils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten Musicalischen Schrifften zu finden. Erstes Stück. - Hamburg: [Selbstverlag] 1722. *(Mattheson, Critica Musica 1)*

* Müller, Hans, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. – Leipzig: B.G. Teubner 1884. *(Müller, Hucbald)*

* – , Die Musik Wilhelms von Hirschau. Wiederherstellung, Übersetzung und Erklärung seines musik-theoretischen Werkes. – Frankfurt am Main: Teubner 1883. *(Müller, Wilhelm von Hirsau)*

* Nagel, Wilibald, Geschichte der Musik in England, Teil 1. – Straßburg: Karl J. Trübner 1894. *(Nagel, England)*

* Naue, Johann Friedrich, Orgel, in: Ersch/Gruber, Sektion 3, Band 5. – Leipzig: F. A. Brockhaus 1834, S. 151–181. *(Naue, Orgel)*

* Niemann, Walter, Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart, mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur, 2. Aufl. – Leipzig: C.F. Kahnt 1910. *(Niemann, Klavierbuch)*

* Panum, Hortense, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 7, 1905/6, S. 1–40. *(Panum, Harfe)*

Parisot, Jean Marie, Recherches sur les chants anciens. – Paris: Imprimerie Nationale 1902. *(Parisot, Recherches)*

* Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, oder: Neuestes encyklopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, 19 Bände, 5., durchgängig verbesserte Aufl. – Altenburg: Verlagsbuchhandlung H.A. Pierer 1867ff. *(Pierer, Lexikon)*

* Pirro, André, Bach. Sein Leben und seine Werke, vom Verf. autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke, 2. Aufl. – Berlin: Schuster & Loeffler o.J. [1913]. *(Pirro, Bach)*

Plato's Staat, übersetzt von Friedrich Schleiermacher und erläutert von Julius H. von Kirchmann (Philosophische Bibliothek oder Sammlung der Hauptwerke der Philosophie alter und neuer Zeit, Band 27). – Berlin: L. Heimann 1870. *(Platon, Politeia)*

* Praetorius, Michael, Syntagmatis Musici Tomus Primus (Musicae artis Analecta) . – Wittemberg: Johannes Richter 1615. *(Praetorius, Syntagma 1)*

* –, Syntagmatis Musici Tomus Secundus (De organographia; Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia) . – Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619/20. *(Praetorius, Syntagma 2)*

Rameau, Jean-Philippe, Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'Identité des Octaves. – Paris: Durand 1753. *(Rameau, Extrait)*

– , Nouveau Système de musique théorique, pour servir d'introduction au „Traité de l'harmonie". – Paris: Jean-Baptiste Christophe Ballard 1726. *(Rameau, Nouveau Système)*

– , Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels, avec des Regles de Composition & d'Accompagnement. – Paris: Jean-Baptiste Christophe Ballard 1722. *(Rameau, Traité)*

* Reimann, Heinrich, Zur Geschichte der byzantinischen Musik, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 5, 1889, S. 322–344, 373–395. *(Reimann, Byzantinische Musik)*

Riemann, Hugo, Artikel „Musikgeschichte", in: Meyers großes Konversations-Lexikon, 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage, Band 24, Supplement-Band 2. – Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1913, S. 643–653. *(Riemann, Artikel)*

– , Die byzantinische Notenschrift im 10.–15. Jahrhundert. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1909. *(Riemann, Byzantinische Notenschrift)*

–, Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik (1879), in: ders., Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik, Band 2. – Leipzig: Seemann 1900, S. 212–234. *(Riemann, Instrumente)*

–, Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik (1872), ebd., Band 3. – Leipzig: Seemann 1901, S. 1–22. *(Riemann, Logik)*

–, Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 9, 1907/8, S. 1–31. *(Riemann, Metrophonie)*

–, Handbuch der Musikgeschichte, Band 1: Altertum und Mittelalter, Teil 1: Die Musik des Altertums; Band 1, Teil 2: Die Musik des Mittelalters (bis 1450); Band 2, Teil 1: Das Zeitalter der Renaissance; Band 2, Teil 2: Das Generalbaßzeitalter; Band 2, Teil 3: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904–1913. *(Riemann, Musikgeschichte 1/1, 1/2, 2/1, 2/2, 2/3)*

–, Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert. – Leipzig: Max Hesse's Verlag 1898. *(Riemann, Musiktheorie)*

–, Notenschrift und Notendruck. Eine bibliographisch-typographische Studie. – Leipzig: Röder 1896. *(Riemann, Notenschrift)*

–, Orgelbau im frühen Mittelalter (1879), in: ders., Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik, Band 2. – Leipzig: Seemann 1900, S. 190–211. *(Riemann, Orgelbau)*

–, Ueber Tonalität (1872), ebd., Band 3. – Leipzig: Seemann 1901, S. 23–30. *(Riemann, Tonalität)*

→ auch: Gevaert, Ursprung

Riesemann, Oskar von, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge Nr. 8). – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908. *(Riesemann, Notationen)*

Rietschel, Georg, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. – Leipzig: Dürr 1893. *(Rietschel, Aufgabe)*

Rühlmann, Julius, Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente, hg. von Richard Rühlmann. – Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn 1882. *(Rühlmann, Atlas)*

–, Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartetts, von den frühesten Anfängen bis auf die heutige Zeit, hg.

von Richard Rühlmann. – Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn 1882. *(Rühlmann, Bogeninstrumente)*

* Sachs, Curt, Über eine bosnische Doppelflöte, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 9, 1907/8, S. 313–318. *(Sachs, Doppelflöte)*

* – , Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. – Berlin: Max Hesse 1913. *(Sachs, Real-Lexikon)*

* Schilling, Gustav (Hg.), Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Neue Ausgabe 6 Bände mit Supplement-Band. – Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1840–1842. *(Schilling, Encyclopädie)*

Schlick, Arnolt, Spiegel der Orgelmacher und Organisten [Speyer: Peter Drach 1511], hg. von Robert Eitner (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Jg. 1). – Berlin: Trautwein 1869. *(Schlick, Spiegel)*

Schmidt, Wilhelm → Witte, Fr.

* Schönberg, Arnold, Harmonielehre. – Wien: Universal Edition 1911. *(Schönberg, Harmonielehre)*

* Schuberth, Julius, Musikalisches Conversations-Lexikon, 11., vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage, hg. von Emil Breslaur. – Leipzig: Julius Schuberth & Co o.J. [1891]. *(Schuberth, Lexikon)*

* Seiffert, Max, Geschichte der Klaviermusik, nebst einem Anhang: Geschichte des Klaviers von Oskar Fleischer, Band 1: Die ältere Geschichte bis um 1750. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899. *(Seiffert, Klaviermusik)*

* Simmel, Georg, Psychologische und ethnologische Studien über Musik, in: Zeitschr. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Jg. 13, 1882, S. 261–305. *(Simmel, Studien)*

* Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach, Band 1. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873. *(Spitta, Bach)*

Stumpf, Carl, Die Anfänge der Musik. – Leipzig: Barth 1911. *(Stumpf, Anfänge)*

– , Lieder der Bellakula-Indianer, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 2, 1886, S. 405–426. *(Stumpf, Bellakula)*

– , [Besprechung von] Alexander J. Ellis, On the musical scales of various nations (reprinted with additions and corrections from the ‚Journal of the Society of

Arts' for 27. March 1885, Nr. 1688, Vol. XXXIII), in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 2, 1886, S. 511–524. *(Stumpf, Besprechung Ellis)*

–, Konsonanz und Konkordanz, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abteilung, Jg. 58, 1911, S. 321–355. *(Stumpf, Konkordanz)*

–, Geschichte des Konsonanzbegriffs, 1. Teil: Die Definition der Consonanz im Altertum, in: Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der königlich-bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 21. – München 1901, S. 6–65. *(Stumpf, Konsonanzbegriff)*

–, Das Berliner Phonogrammarchiv, in: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik vom 22. Februar 1908, Sp. 225–246. *(Stumpf, Phonogrammarchiv)*

–, Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik, in: Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-historische Classe, 1896, Heft 3, S. 1–85. *(Stumpf, Probleme)*

–, Tonsystem und Musik der Siamesen, in: ders. (Hg.), Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 3. – Leipzig: Barth 1901, S. 79–138. *(Stumpf, Siamesen)*

→ auch: Hornbostel und Stumpf

* Tanaka, Shohé, Studien im Gebiete der reinen Stimmung, in: Vierteljahresschr. für Musikwiss., Jg. 6, 1890, S. 1–90. *(Tanaka, Studien)*

Tertullianus, Quintus Septimius Florens, De anima liber (Bibliotheca patrum ecclesiasticorum selectissima, curavit Guil. Bruno Lindner, Band 4). – Leipzig: Dörffling & Franke 1861. *(Tertullian, De anima)*

Thibaut, Jean Baptiste, Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine. – Paris: Picard et Fils 1907. *(Thibaut, Notation)*

* Thierfelder, Albert, Altgriechische Musik, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 7, 1905/6, S. 485–507. *(Thierfelder, Musik)*

* Töpfer, Johann Gottlob, Die Theorie und Praxis des Orgelbaues, hg. von Max Allihn, 2., völlig umgearb. Aufl. – Weimar: B.F. Voigt 1888. *(Töpfer, Orgelbau)*

Trilles, Henri, Les Légendes des Béna Kanoika et le Folklore Bantou, in: Anthropos, Jg. 4, 1909, S. 945–971, und Jg. 5, 1910, S. 163–180. *(Trilles, Légendes)*

Villoteau, Guillaume André, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens. Aus dem grossen französischen Prachtwerke: Description de l'Egypte, ou: Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte, pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de s. maj. L'empereur Napoleon le Grand, à Paris, de l'Imprimerie imperiale. Deutsch von C.F. Michaelis. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1821. *(Villoteau, Déscription)*

Virdung, Sebastian, Musica getutscht und außgezogen. – Basel: Michael Furter 1511, Faksimile-Ausgabe, hg. von Robert Eitner (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts, Jg. 10, Band 11). – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882. *(Virdung, Musica getutscht)*

Wagner, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft, Band 1: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, 3., verbesserte und vermehrte Aufl.; Band 2: Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges, 2., verbesserte und vermehrte Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911–1912. *(Wagner, Einführung 1, 2)*

* Wangemann, Otto, Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, 2. Aufl. – Demmin: A. Frantz 1881. *(Wangemann, Orgel)*

* Wantzloeben, Sigfrid, Das Monochord als Instrument und als System. – Halle an der Saale: Max Niemeyer 1911. *(Wantzloeben, Monochord)*

* Wasielewski, Wilhelm Josef von, Die Violine und ihre Meister, 5., vermehrte Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910. *(Wasielewski, Violine)*

Wertheimer, Max, Musik der Wedda, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 11, 1909/10, S. 300–309. *(Wertheimer, Wedda)*

* Wessely, Karl, Papyrusfragment des Chorgesangs von Euripides' Orest 330ff. mit Partitur, in: Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, Band V. – Wien: Verlag der Hof- und Staatsdruckerei 1892, S. 65–73. *(Wessely, Orest)*

Westphal, Rudolf, Die Musik des griechischen Alterthumes. Nach den alten Quellen neu bearbeitet. – Leipzig: Veit & Comp. 1883. *(Westphal, Altertum)*

– , Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des Klassischen Hellenentums, 2 Bände. – Leipzig: Abel 1883–1893. *(Westphal, Aristoxenos 1, 2)*

– , ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Plutarch: Über die Musik. – Breslau: F. E. C. Leuckart 1865. *(Westphal, Plutarch)*

Wilhelm von Hirsau → Müller, Hans

Witte, Fr. (in Zusammenarbeit mit P. Wilhelm Schmidt), Lieder und Gesänge der Ewhe-Neger (Gê-Dialekt), in: Anthropos, Jg. 1, 1906, S. 65–81, 194–197. *(Witte, Ewhe)*

Wolf, Johannes, Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 3, 1901/2, S. 647–670. *(Wolf, Luther)*

–, Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460. 3 Bände. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904. *(Wolf, Mensuralnotation)*

–, Handbuch der Notationskunde, Band 1 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Band VII, 1). – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913. *(Wolf, Notationskunde 1)*

* Wolfrum, Philipp, Johann Sebastian Bach, Band 2. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910. *(Wolfrum, Bach 2)*

* Wooldridge, Harry Ellis, The Latest Collection of Early English Music, in: Sammelbände der Internat. Musikges., Jg. 4, 1902/3, S. 570–577. *(Wooldridge, Collection)*

الفهرس

ـ ت ـ

ـ ج ـ

ـ د ـ

- ش -

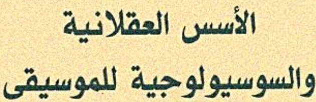
- ع -

- غ -

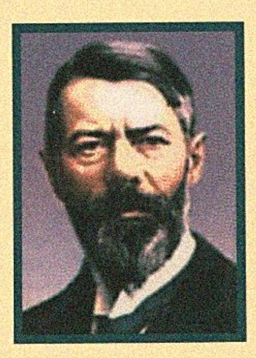
ـ ف ـ

ـ ك ـ

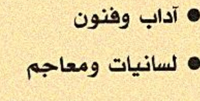
- ي -



الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى

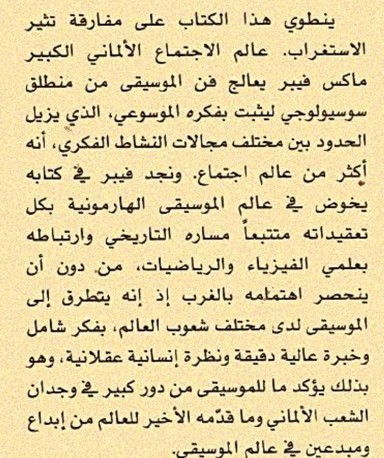


- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم





المنظمة العربية للترجمة



ينطوي هذا الكتاب على مفارقة تثير الاستغراب. عالم الاجتماع الألماني الكبير ماكس فيبر يعالج فن الموسيقى من منطلق سوسيولوجي ليثبت بفكره الموسوعي، الذي يزيل الحدود بين مختلف مجالات النشاط الفكري، أنه أكثر من عالم اجتماع. ونجد فيبر في كتابه يخوض في عالم الموسيقى الهارمونية بكل تعقيداته متتبعاً مساره التاريخي وارتباطه بعلمي الفيزياء والرياضيات، من دون أن ينحصر اهتمامه بالغرب إذ إنه يتطرق إلى الموسيقى لدى مختلف شعوب العالم، بفكر شامل وخبرة عالية دقيقة ونظرة إنسانية عقلانية، وهو بذلك يؤكد ما للموسيقى من دور كبير في وجدان الشعب الألماني وما قدّمه الأخير للعالم من إبداع ومبدعين في عالم الموسيقى.

- **حسن صقر**: كاتب ومترجم سوري من محافظة اللاذقية. مُجاز في علوم الجغرافيا والتربية واللغة الألمانية وآدابها. صدر له عدد من الروايات والمجموعات القصصية كما صدرت له أعمال مترجمة في مجال الفلسفة والميثولوجيا والآداب.

- **ماكس فيبر (1864–1920)**: أستاذ القانون، والعلوم المالية، وعلم الاجتماع، في جامعات ألمانيّة عديدة وفي فيينا. أرسى ما بات يعرف بعلم الاجتماع الفهمي، وعلم الاجتماع الديني. من مؤلفاته: **الاقتصاد والمجتمع، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، الأخلاق الاقتصادية والأديان العالمية.**

ISBN 978-614-434-019-6
9 786144 340196

الثمن: 30 دولاراً
أو ما يعادلها